REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIX. Band. 5. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1906.

Hierzu Beilagen von Helbing & Lichtenhahn, Basel, Anton Schroll & Co., Wien, Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin, und Librairie Armand Colin, Paris.

Dokumente und Forschungen zu Michelangelo.

Herausgegeben von **Ernst Steinmann** und **Heinrich Pogatscher.**

Inhalt.

I.

Die Sammlung der folgenden Dokumente wurde bereits für den zweiten Band des Sixtina-Werkes zusammengestellt, um dort im Anhange ediert zu werden. Aus Raummangel mußte der Text dieser Schriftstücke unterdrückt werden, doch wurde ihr Inhalt benutzt, soweit er für die dort behandelten Perioden in Betracht kam. Keins dieser Dokumente gibt über Leben und Werke Michelangelos an sich besonders neue und wichtige Aufschlüsse. Aber alle reihen sie sich als ergänzende Glieder in die lange Lebenskette des Meisters ein, und im Zusammenhange mit dem längst Bekannten gewinnt das Neugefundene Bedeutung.

Die Ricordi Michelangelos aus den Jahren 1519 und 1525 (I, 1), die beiden Briefe des Lodovico Buonarroti an seine Söhne Giovan Simone und Michelangelo vom 4. April 1530 und vom 15. Januar 1531 (I, 2), sämtliche Dokumente zum Denkmal Michelangelos in Santa Croce aus den Jahren 1566, 1567, 1569, 1575 und 1578 (I, 5) und endlich das Lobgedicht auf eine Kleopatrabüste und die Epigramme auf den Brutus und die Porträtbüste Michelangelos (II, 1) befinden sich in der Sammlung von Miß Harry Hertz.[1]) Sie gehören dort zu demselben wertvollen Michelangelo-Dossier, aus dem schon im Anhange der Sixtina II mehrere Dokumente publiziert worden sind. Daselbst hat auch Pogatscher (S. 689) über die Schicksale dieses Dossiers, welcher aus der berühmten Autographensammlung des Grafen Ludwig Paar stammt, ausführlich gehandelt. Für die Regesten Michelangelos bieten seine Ricordi und die Briefe Lodovicos nicht unwesentliche Beiträge. Der Brief Lodovicos an Michelangelo bietet auch inhaltlich ein besonderes Interesse, weil er bezeugt, daß Michelangelo seinen alten Vater mit Wohltaten überschüttete. Eine Kleopatrabüste, die irgendwelchen Zusammenhang mit Michelangelo hätte, ist nicht bekannt; um so merkwürdiger ist das Lobgedicht des Veroneser Arztes Francesco Pona, den der Besitz einer vermeintlichen Kleopatra Michelangelos sogar zu einer gleichnamigen Tragödie begeistert zu haben scheint. Das Epigramm Bembos auf die Brutusbüste hat schon Duppa abgedruckt. Unbekannt dagegen war der Hexameter auf die Porträtbüste Michelangelos, unbekannt auch — soweit ich sehe — die Tatsache, daß beide Büsten einst die Medici-Villa La Petraja geschmückt haben. Die zahlreichen Dokumente zur Geschichte des Grabmals Michelangelos in Santa Croce, welche die Sammlung Hertz bewahrt, gaben zu einem besonderen Exkurs Veranlassung.

Dem Diarium des Johannes Franciscus Firmanus im vatikanischen Archiv entnahm Pogatscher die Notiz über die Besichtigung der Malereien Michelangelos in der Paolina durch Paul III. (I, 3), die noch nicht bekannt war. Im Diarium eines Unbekannten in der vatikanischen Bibliothek, auf welches Pogatscher von Monsignore Ehses aufmerksam gemacht wurde, fand sich eine willkommene Bestätigung der jüngst von denselben Forschern festgestellten Tatsache, daß das jüngste Gericht bereits am 31. Oktober 1541 enthüllt worden ist (I, 3).

Auf die Breven Pauls III. und Julius III. (I, 4) wurde Pogatscher durch den päpstlichen Unterarchivar Monsignore Pietro Wenzel aufmerksam gemacht. Sie geben schon Bekanntes teilweise in besserer Redaktion

[1]) Wir wiederholen der verehrten Besitzerin an dieser Stelle unsern Dank für die liberale Art, mit welcher sie uns den Schatz ihrer Michelangelo-Dokumente für die Publikation zur Verfügung gestellt hat.

und richtigerer Datierung und entstammen der Serie der Suppliken-Register und der im Jahre 1904 aus dem Brevenarchiv der Datarie im Lateran in das vatikanische Archiv überführten großen Serie der sogenannten Registra brevium Lateranensia (lateranische Brevenregister, Brevia Lateranensia, Registra Datarie).[2])

Im Carteggio des Pietro Aretino (III, 1 und 2) finden sich zwar keine unedierten Schriftstücke, doch wurden die hier gesammelten Briefe noch nirgends in chronologischer Ordnung so zusammengestellt und kommentiert, wie es jetzt durch Pogatscher geschehen ist. Da die älteren Ausgaben der Briefe Aretinos äußerst selten, einige moderne Neudrucke aber völlig unzureichend sind, so konnte es geschehen, daß mehrere der hier vereinigten Briefe den Biographen Michelangelos völlig entgangen sind.

Aus den Atti notarili des Archivio di stato in Rom wurden die Cavalieri-Dokumente (IV, 3 und 4) publiziert. Auf diese Dokumente führten zunächst die Zitate in Jacovaccis Repertorium in der vatikanischen Bibliothek. Daran anschließend fand Pogatscher weitere Familienpapiere der Cavalieri, welche ihm die Aufstellung eines Stammbaumes ermöglichten. Die Verbindung Michelangelos mit Tommaso Cavalieri griff so tief in Kunst und Leben des Meisters ein, daß es der Mühe wert erscheinen mußte, einmal auch der Person und dem Lebensgange dieses Mannes nachzugehn, wie es im zweiten Bande der Sixtina geschehen ist. Die Inschriften, die sich z. T. noch heute an den Monumenten Roms erhalten haben, und die Dokumente, die Pogatscher im römischen Staatsarchiv fand, geben über die Familie der Cavalieri, eines alten römischen Patriziergeschlechtes, mannigfache Aufschlüsse und lassen erkennen, daß sich der Freund Michelangelos in hoher sozialer Stellung befand und sich als »Conservator urbis« vielfach im Dienste des allgemeinen Wohles und in der Fürsorge für die Denkmäler Roms betätigt hat.

Der Anteil der beiden Herausgeber an dieser Dokumentensammlung ist in der Theorie so zu umgrenzen, daß dem einen die Sammlung der Dokumente und der Kommentar, dem anderen die Textredaktion zugefallen ist. In der Praxis aber hat sich die Arbeitsleistung viel ungleicher verteilt. Denn Pogatscher hat einen Teil der Dokumente, wie die Daten zu den Fresken in Sixtina und Paolina (I, 3) und die Breven Pauls III. und Julius III. (I, 4), nicht nur aufgefunden, sondern auch kommentiert, und fast das gleiche gilt von den Familiendokumenten der Cavalieri (IV, 3 und 4). Auch den umfangreichen Carteggio zwischen

[2]) Über diese Serie vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 688.

Michelangelo und Pietro Aretino (III) hat er fast allein zusammengestellt und endlich auch zu anderen Kommentaren Beiträge geliefert, die bei der Schlußredaktion mit verarbeitet worden sind. Aus diesem allen geht hervor, daß Pogatscher bei der Herrichtung und Durcharbeitung dieser Dokumente die Hauptarbeit geleistet hat.

Für die Redaktion und Editionsart der Dokumente waren dieselben Grundsätze maßgebend wie beim Dokumentenanhang des I. und II. Bandes des Sixtina-Werkes. (Vgl. daselbst I, 626f. und II, 690f.)

I. Unedierte Dokumente zu Michelangelo.

(In chronologischer Ordnung.)

Mit zwei Originalaufnahmen.

1. Drei Ricordi Michelangelos.

Ricordo 1.

(Mit einer Originalaufnahme.)

1*. *1519 Februar 14—21. — Ricordo Michelangelos: die Arbeiten für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz betreffend.*

Ricordo Michelangelos vom 14.—21. Februar 1519 st. c. Sammlung Hertz in Rom.

Richordo chome oggi adi quactordici difebraio 1518 pagai amaestro Domenicho decto Topolino[1]) ducati quindici nellopera, presente maestro

---

1*. [1]) *Domenico di Giovanni di Bertino Fancelli detto Topolino, geb. 1464 in Settignano. (Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, S. 423, 580, Ricordi.)*

Giovanni fratello dimaestro Domenicho decto Zara[2]) scarpellini dassectigniano [= *da Sectigniano*] e presente Lapo[3]) e Pietro[4]) che sta mecho, e decti quindici ducati glpagai per chonto de marmi, che lui actolto [= *a tolto*] a chauarmi nelle montagnie dipietra S[*ant*]a [= *di Pietrasanta*], come apariscie per contracto di ser Filippo Cioni per lopera disan [= *di San*] Lorenzo.

E decto di andando decto Topolino apietra S[*ant*]a per lopera sopra decta mandai per lui amaestro Donato Benti braccia tre emezo dipanno [= *di panno*] nero che mauea chiesto per fare un gubbone e decto panno monto lire dieci e mezo.

E oggi adi uenti uno didecto pagai a Andrea delluchesino scharpellino dassectigniano chompagnio delczucha[5]) ducati uenti doro largi nellopera, presente maestro Andrea dafiesole[6]) e Lapo, e decti danari pagai per conto de marmi che cauano per me per lafacciata di san Lorenzo di Firenze nelle montagnie di Pietra S[*ant*]a chon pacti emodi [= *e modi*] chome apariscie per chontracto diser [= *di ser*] Filippo Cioni che sta nellopera [= *nell' opera*].

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos. Papier c. 22 × 29 cm. 2 Seiten, beschrieben bloß die Vorderseite (16 Zeilen).

Vgl. über ihn Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1899, S. 224.

2) *Der Bruder des Zara begegnet uns auch in einem Briefe Michelangelos an seinen Vater. (Milanesi, Lettere 51 und Anm. 1, wo über Zara da Settignano selbst ausführlich gehandelt wird.)*

3) *Ein Lapo stand schon in Michelangelos Dienst in den Jahren 1506 und 1507, als er in Bologna die Statue Julius II. goß. Er wurde aber von Michelangelo Ende Januar 1507 fortgejagt, weil ein* »mal fagnione e cattivo«. *(Milanesi, Lettere 62 u. 65.) Wahrscheinlich ist der hier angeführte ein anderer Lapo, der noch im November 1525 in Michelangelos Dienst stand (Frey, Ausgewählte Briefe 259 und 260).*

4) *Pietro Urbano da Pistoia, Schüler, Gehülfe und Zahlmeister Michelangelos, der mit ihm das Modell für die Fassade von San Lorenzo ausführte. Pietro Urbano brachte das Modell im Dezember 1517 nach Rom (Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance I. Berlin 1902. S. 368, Regesten). Einige Briefe Michelangelos an Urbano sind erhalten (Milanesi, p. 385, 388, 396, 403, 408; vgl. auch p. 580, Ricordi). Urbano hatte auch zur großen Unzufriedenheit der Auftraggeber an der Christusstatue in S. Maria sopra Minerva gearbeitet. (Frey, Ausgewählte Briefe 188.) Im November 1521 befand er sich in Neapel mit der Absicht nach Spanien zu gehen. (Frey, Ausgewählte Briefe 183.)*

5) *Andrea di Giovanni d' Andrea del Luchesino und Domenico di Matteo di Pagolo Morelli, genannt Zucca, waren Steinmetzen Michelangelos und bei der Fassade von San Lorenzo beschäftigt, für welche sie auch in Pietra Santa den Marmor brachen. (Vgl. Milanesi, Lettere 400 u. 401 und zu den Zahlungen ebenda Ricordi 576 u. 580.)*

6) *Vgl. über Andrea di Piero di Marco Ferrucci, scultore da Fiesole (1465—1526) Vasari IV, 475.*

Ricordo 2.

(Mit einer Originalaufnahme.)

2*. *1519 Februar 17—März 28. — Ricordo Michelangelos.*[a])

E a di diciassecte didecto pagai anchora inboctega dibaccio [= *di Baccio*] dipuccione [= *di Puccione*] legniaiuolo sua presenza e daltri sua garzoni duchati dua largi albaggiana che porta larena [= *la rena*].

E decto di diciassecte di febraio nellopera pagai abenedecto di Bernardo dimaso da Santa Maria Improneta per chonto degliembrici[1]) che maportati ducati dua largi presente Macteo de Serui.

E piu decto di aun [= *a un*] segatore mife [= *mi fe*] pagare baccio dipuccione soldi cinquanta dua per dua bordoni[2]) che emauea segati per piane.[3])

E decto di a Guliano di Lorenzo di Chomparino[b]) pagai uno duchato per uncerto resto di tegoli che mi manchauano.

E di decto per un quinto di sassi aun parente di Bernardo Bistochi pagai uno ducato im boctega di Baccio dipuccione presente Ciappino legniaiuolo.

E adi diciocto didecto decti abaccio dipuccione legniaiuolo per chomperare una doppia per farla segare per fare unaporta nella stanza che io o facta da San Bernaba ducati dua che midisse che lachostaua e unaltro ducato gli decti per segare e altre cose di che marrender conto e decti tre ducati glidecti in Santa Maria delfiore presente maestro Lorenzo delpocioso emacteo dese[*r*]ui.[c])

E a di diciannoue pagai abenedecto dibernardo dimaso da Santa Maria Improneta per resto dimille secento cinquanta enbrici ducati dua e ssei lire arragione docto lire elcentenaio e decti danari gli decti lungo efondamenti arrischontro dellopera, presente sergian [= *ser Gian*] Francesco chappellano di Santa Maria delfiore e Lapo[4]) che sta nellopera e Pietro[5]) che sta mecho.

E decto di pagai quaranta secte soldi aguliano dilorenzo di Comparino per resto dicerti tegoli miporto [= *mi portò*].

E piu decto di soldi sedici a Antonio delbambina mulactiere per uno chanapo mi porto dassignia [= *da Signia*] allopera chio aueuo achactato daglioper[*a*][d]).

2*. a) *oben durchstrichen:* AB. b) *korrigiert aus* chomparini.
c) *Der Rand hier etwas schadhaft, daher fehlt das r.*
d) *Rand und damit letzter Buchstabe schadhaft.*

2*. 1) *Ziegelstein.*
2) *Stützbalken.*
3) *Balken.*
4) *Zu Lapo vgl. oben das erste Dokument Anm. 3.*
5) *Pietro Urbano. Vgl. ebenda Anm. 4.*

Ricordo Michelangelos vom 17. Febr.—28. März 1519. Sammlung Hertz in Rom.

E adi uenti dua per riscuoter certi contracti uno ducato a ser Filipo Cioni.[e]

e) *Dieser Posten nachträglich von derselben Hand eingeschoben.*

E adi uenti dua difebraio decti unducato abaccio dipuccione che pagassi piombo e chiodi che gliauea tolti per la stanza che o murata.

e a di uenti sei pagai soldi diciocto e mezo per resto didecti chiodi epiombo.

E decto di per legnio per far girelle[6]) ditaglie[7]) [= *di taglie*] per mandare assignia [= *a Signia*] ascarichar marmi soldi dodici emezo.

E adi ultimo difebraio andai apietra Santa per chonto disan Lorenzo, Pietro che sta mecho e io, chon dua chaualli.

E a di undici dimarzo tornai dapietra Santa chon Pietro che sta mecho.

E a di quindici dimarzo a Baccio dipuccione legniaiolo per asse per finestre per lamia stanza decti ducati dua dalprochonsolo presente Macteo de Serui.

E adi diciannoue di marzo agabbriello che sta insanta Maria Noua, che gitta le campane, per quatro girelle di bronzo mi fa per unpaio ditaglie gli detti ducati tre largi nella sua stanza, presente Gian Francesco scultore. [8])

F. 1' E adi uenti sei dimarzo abaccio dipuccione uno ducato largo.

E adecto di uenti sei amichele dalbignio carradore decti ducati dua per chonto dun pezzo dimarmo ma achondurre lui emeo [= *e Meo*] de Fossi dassignia in F[*i*]renze.

E adi uenti octo didetto agabriello che gicta lecampane per quatro girelle di bronzo per un paio ditaglie che furno libre cento trentaocto, montorno intucto lire sectanta cinque e diciocto soldi, o dato oggi decto di lire cinquanta quatro e diciocto soldi per resto.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos. Papier c. 22 × 29 cm. 4 Seiten; beschrieben S. 1 (42 Zeilen) und S. 2 (7 Zeilen).

Für die Ermittelung der Jahreszahl dieses undatierten Ricordos Michelangelos kommt folgendes in Betracht.

Die Aufzeichnung umfaßt die Zeit vom 17. Februar bis 28. März. Am letzten Februar geht Michelangelo mit Pietro Urbano nach Pietra Santa »per chonto di San Lorenzo« *und kehrt am 11. März nach Florenz zurück; die übrige Zeit der Aufzeichnung hindurch ist er in Florenz.*

Michelangelo war also damals mit den Arbeiten für die Fassade von San Lorenzo beschäftigt (per chonto di San Lorenzo, *d. h. die Fassade, nicht für die erst seit Frühling 1520 geplanten Medici-Denkmäler; für diese braucht er den Ausdruck:* per le sepolture di San Lorenzo *[Ricordi S. 582]). Somit kann unsere Aufzeichnung nur fallen in die Jahre 1517, 1518, 1519 oder 1520.*

---

[6]) *Rolle, Rädchen, Rollrädchen.*

[7]) *taglia = Flaschenzug.*

[8]) *Vielleicht der Bildhauer Francesco di Giovanni, der um 1505 mit Bastiano di Francesco das Grabmal Pius III. in Rom arbeitete. Vasari II, 650, Anm.*

Die Jahre 1517 und 1518 sind schon durch das anderweitig bekannte Itinerar Michelangelos ausgeschlossen, zu welchem die Angaben dieser Aufzeichnung nicht stimmen würden. Unser Stück kann also nur in die Jahre 1519 oder 1520 gehören.

Aber auch gegen die Bestimmung auf 1520 erheben sich gewichtige Bedenken. Michelangelo hat selbst in seine Ricordi eingetragen, daß er »an diesem Tage, dem 10. März 1519« seinen Kontrakt, die Fassade von San Lorenzo betreffend, mit Papst Leo gelöst hat (Ricordi 581). Daß Michelangelo diese Notiz nicht in Pietra Santa gemacht hat, wo er sich nach obigem hätte befinden müssen, beweist der Umstand, daß er in eben diesem Dokument von Pietra Santa wie von einem dritten Orte spricht. Überdies mußte die Lösung des Kontraktes längst vorbereitet sein, und man würde nicht begreifen, wie Michelangelo noch Ende Februar »per chonto di San Lorenzo« *nach Pietra Santa gehen konnte, wenn schon am 10. März desselben Jahres das ganze Unternehmen preisgegeben wurde. Es bleibt also tatsächlich nur die Bestimmung auf das Jahr 1519.*

Am 24. November 1518 hatte Michelangelo in der Via Mozza (San Zanobi), welche von San Bernaba nach Santa Caterina führt, ein Grundstück erworben, um sich dort ein Atelier herzurichten. (Ricordi ed. Milanesi 575.) Ricordi vom Dezember 1518 und Januar 1519 bezeugen, daß Michelangelo damals beschäftigt war, dies Atelier herzurichten. Zunächst wird im Dezember 1518 die Legung der Fundamente und die Aufführung der Mauern (Ricordi 576) verzeichnet. Dann wird am 14. Mai die Zahlung eingetragen per resto d' asse . . . per la soffitta della stanza di Via Moza *(Ricordi 578) und* per segature di certe piane per detta stanza *(a. a. O. 579), am 16. Mai* per conto di finestre e porte e un palco della stanza di Via Moza che io o murata *(a. a. O. 579) und endlich am 7. Juni* per conto dell' opere della stanza di Via Moza *(a. a. O. 579). Weiterhin finden sich in den von Milanesi veröffentlichten Ricordi, die ja freilich große Lücken zeigen, keine Zahlungen für dieses Atelier, das übrigens Juni 1519 so ziemlich fertig gewesen sein muß (vgl. Ricordi 579, 9. Juni und 578, 12. September).*

Nun beziehen sich aber auch die sämtlichen Zahlungen in diesen Ricordi der Sammlung Hertz, wie es scheint, auf Herrichtung des Ateliers in Via Mozza, und der Zimmermeister Baccio di Puccione, der uns hier begegnet, erhält auch in den Ricordi vom Dezember 1518 verschiedene Geldanweisungen (Milanesi 576).[9] *Wenn es z. B. in den Ricordi der Sammlung Hertz heißt:* »Nella stanza che io o facta da San Bernaba« *(18. Februar),* »per la stanza che o murata« *(22. Februar),* »per lamia stanza« *(15. März) oder die Anfertigung einer* »porta« *(18. Februar), Lieferung von* »Piombo e chiodi« *(22. und 26. Februar), von* asse per finestre *(15. März) erwähnt wird, so kann man diese Zahlungen eben wieder*

9) *Auch am 8. Januar 1519 schreibt Pietro Urbano aus Florenz an Michelangelo nach Seravezza, daß er Baccio di Puccione im Auftrage des Meisters aufgesucht habe. Vgl. Frey, Ausgewählte Briefe 132 n. CXXI.*

nur auf das Atelier beziehen, und die Ricordi der Sammlung Hertz füllen vom 17. Februar bis zum 28. März 1519 die Lücke in den Zahlungen für Herrichtung der Werkstatt in Via Mozza aus.

Die Datierung dieses Dokuments auf das Jahr 1519 paßt auch zu dem anderweitig bekannten Itinerar Michelangelos (Thode I, 374 und 375), höchstens könnte es auffallen, daß der Meister schon am 29. März wieder nach Pietra Santa geht, von wo er nach unserem Dokument erst am 11. März zurückgekehrt war. Aber gerade darin, daß diese Ricordi mit dem 28. März abbrechen, eben weil Michelangelo am 29. nach Pietra Santa ging, liegt wieder ein Beweis, daß die Datierung auf 1519 die einzig mögliche ist.

Ricordo 3.

3. 1525 Dezember 4. — Ricordo Michelangelos.*

Richordo chome oggi questo di 4 di dicembre 1525 mona Lorenza, che sta nella mia chasa apigione dietro allamia inuia [= *in via*] Gibellina, ma portato lire quatro e mezo per chonto della pigione, restami a dare anchora soldi cinquanta per insino agni sancti etanto pur quante daogni santi inqua.[1])

Richordo chome oggi questo di 4 di dicembre 1525 Piero di Baccio manouale qui a Sanlorenzo ma dato un duchato largo per chonto della pigione duna casecta che etiene a pigione damme a Rrouezano in suruno [= *sur uno*] mio podere.[2])

[*Auf der Rückseite*] Elpodere che tine.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos. Papier ca. 21½ × 29½ cm. 2 Seiten, beschrieben nur die Vorderseite (7 Zeilen), auf der Rückseite bloß 3 Worte (von derselben Hand).

2. Zwei Briefe des Lodovico Buonarroti an seine Söhne Giovan Simone und Michelangelo.

4. 1530 April 4. — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Pisa, an seinen Sohn Giovan Simone Buonarroti in Florenz.*

[*Filuolo*][a]) carissimo salute. A di dua del presente ho riceuto una tua de di 19 di marzo, che e la prima ho auto di costi da poi che io

3*. [1]) *Vgl. Ricordo Michelangelos vom 16. Juli 1525 (Milanesi 597): Provisorische Aufnahme derselben als Wirtschafterin.*

[2]) *Ein* podere *in Rovezzano hatte Michelangelo am 27. Oktober 1519 gekauft. (Gaye II, 254; Ricordo Michelangelos vom 11. Juli 1520 bei Milanesi S. 581; vgl. Thode, Regesten S. 376, 379).*

4*. a) *Ecke links oben fehlt.*

mi trouo qui, nella quale ui era una di cambio delli otto di febraro a Cherardo Bartolinj qui. La quale mandai, doue si tiene le sua ragione, e quella vista, mi mandorno a dire, che li ducati diece doro[b]) in moneta sicondo la lettera di cambio mi manderebbeno o oggi o domane a ogni modo, e cosi spero. Del tuo scrivere in Gismondo assai consolatione ho preso, che Dio sia ringratiato di ogni b[*ene*].[c]) Io sto secondo la mia prouetta eta assaj sano e li nostri nipotj stanno [*sani*],[d]) che di [= *Dio*] cimantenghi. E denari sono uenuti a tempo, perche potete pensar come io sono fuggito qui a caso e senza risquotere salario; pure mediante la gratia di dio e delli homini mi sono trapassato e sto in pace e non mi e manchato. Non diro altro per la presente. Alli tua fratelli[e]) mostreraj la presente, che quando a uno scriuo a tutti voj, e preghate dio ci presti aiuto e valete. In Pisa a di quattro di aprile 1530.

V[*ostr*]o caro padre — L[*odovi*]co Bonarroti in Pisa.
In casa Ser Pierantonio Tottj Alla chiostra.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Car[*issim*]o Giovansimone di L[*odovi*]co Bonarroti in Firenze.

[*und, von derselben Hand:*] Condennati in grossoni dua.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Papier 12½ × 21 cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte. Das (überklebte) rote Siegel auf der Vorderseite links unten (links von der Unterschrift), außerdem eine zweite Siegelspur rechts. Die linke obere Ecke mit dem Beginne des Briefes fehlt.

Die Schrift ist eine ganz andere, als in den fünf übrigen Briefen Lodovicos in der Sammlung Hertz (I, 5 und Steinmann, die Sixtinische Kapelle, II. Bd. 1905, Anhang II A n. 21 S. 701, n. 34 S. 707, n. 51 S. 715, C III b S. 787), und zwar sowohl der Schriftcharakter im ganzen, als die einzelnen Schriftzeichen, wie auch die Orthographie; der Brief kann unmöglich von Lodovico selbst geschrieben sein. Auch die Art der Siegelung und das Siegel selbst ist von dem einzigen sonst erhaltenen (vgl. Sixtina II, 707 n. 34) verschieden. Dagegen ist durch den folgenden Brief bezeugt, daß der alte Buonarroti während der Belagerung von Florenz nach Pisa geflohen war, und dadurch erklären sich vielleicht alle Abweichungen von seinen sonstigen Briefen. Denn er ist auch grammatikalisch richtiger gefaßt; die Eingangsformel »salute« *und die Schlußformel* »valete« *kommt in anderen Briefen nicht vor. Den Brief, der nicht einmal an Michelangelo gerichtet ist, als Fälschung anzunehmen, sind wir auch wegen des vollständig gleichgültigen Inhaltes nicht berechtigt. Lodovico wird ihn in Pisa einem Bekannten diktiert haben.*

---

b) doro *ober der Zeile von derselben Hand eingeschaltet.* c) *Sehr stark verwischt,* b *noch kenntlich, wohl* bene. d) *Sehr stark verwischt, nichts mehr zu erkennen; dem Sinne nach kann nur* sani *oder* bene *gestanden haben.* e) *folgt durchstrichen* la.

5. 1531 Januar 15. — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Settignano an seinen Sohn Michelangelo in Florenz.*

Michelangniolo. Iddio sia ringratiato per la sua gratia taspirato [= *ti a spirato*] affarmj tanta limosima chio sono vissuto per sua e tua senza andare acchactando o si veramente sono champato dalla[a]) fame ringraziato iddio e poj te, che maj [= *m' ai*] facto tanto bene. Iddio tene [= *te ne*] meritj in questo mondo e nell altro.

Quando tornaj da Pisa[1]) ebbj diecj schudj, recho Bernardino, e dipoj o avuto tre scuta in una volta recho Bernardino decto, dipoj o avuto schudi 10. e vno chappone recho Bastiano e questo 15. di giennaio o auuto vno paio dichapponj e uno schudo recho Bastiano e piu fa ebbj una torta marzapane recho Bastiano. Iddio timeritj dongnj chossa e si tene [= *te ne*] remunerj in questo mondo e nell altro. Mi rachomanatti.

Anchora a sichurta tirichiedro una grandissima limosina sepossibile e chectu [= *che tu*] tenessi questo figliuolo di Bonarroto,[2]) perche e pure delle nostre charnj ealuj [= *e a lui*] nonne che possa e, inchaso non abbia qualche ritengnio, bisongnia che sia poro e chompocha virtu. Io telo racchomando per Dio. Non posso piu dire. Iddio sempre techo. Altro per questa Christo ti ghuardi. A di 15 di giennaio 1530.

Lodovicho di L[*ionar*]do a Settig[*nian*]o.

Prieghotj abbj pazienzia per dio.

[*Auf der Rückseite:*] Michelangniolo dilodouicho in Firenze.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 22 × 16½ cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte und ohne Siegelspur.

3. Daten zu den Fresken Michelangelos in der Sixtina und Paolina.

6. 1541 Oktober 31. — Enthüllung des Jüngsten Gerichts.*

Die 30. octobris 1541 redditus pontificis ex Bononia.

Die 31 et ultima octobris 1541. Detecta fuit pictura facta a Michaele Angelo in pariete adverso capellae Sixti.

5*. a) dalla *wiederholt.*

5*. [1]) *Vgl. oben I, 4.*

[2]) *Lionardo, Sohn des am 2. Juli 1528 an der Pest verstorbenen Buonarroto, Bruders Michelangelos. Vgl. den Brief Lodovicos an Michelangelo vom 23. September 1528 (Frey S. 295 f.), Ricordi S. 601, Frey S. 296, Thode Regesten S. 404. Der Brief ist bezeichnend für die rührende Fürsorge, welche Michelangelo seinem alten Vater angedeihen ließ. Es ist der letzte Brief Lodovicos an Michelangelo, den wir besitzen.*

Bibl. Vatic., Vat. lat. 6978, fol. 146'.

Ephemerides seu diaria quibus aliquid insigne adnotatur (*so die Überschrift auf f. 136; auf f. 157 bezeichnet als:* Ephemerides vel diaria rerum insignium que acciderunt pontificatibus Clementis VII et Pauli III). *Vat. lat. 6978 f. 136—154', Diarium eines Unbekannten von 1523—1547 (1549), das zwar für die Zeit von 1532—1544 vielfach dieselben Nachrichten bringt, wie das Diarium des Petrus Paulus Gualterius*[1]*), aber darüber hinaus viel mehr bietet, während andererseits in ihm nur weniges von dem fehlt, worüber Gualterius berichtet.*

Für die Enthüllung des Jüngsten Gerichts bringt dieses Diarium zwar gegenüber Gualterius (Sixt. Kap. II, S. 776) nichts neues, aber doch eine erwünschte Bestätigung. Zur Sache vgl. Sixtinische Kapelle II, S. 512.

Auf diese Stelle, wie überhaupt auf dieses bei Vincenzo Forcella, Catalogo dei manoscritti riguardanti la storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana (vol. I, 1879) nicht verzeichnete Diarium machte mich freundlichst Monsignore Stephan Ehses aufmerksam, dem ich auch an dieser Stelle hierfür wärmstens danke. Ehses benutzte und zitiert dieses Diarium (Ephemerides, Diaria) wiederholt in seiner Ausgabe der Acta Concilii Tridentini Pars I (Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatuum nova collectia. Edidit Societas Goerresiana . . . tom. IV. Actorum pars prima . . . collegit edidit illustravit Stephanus Ehses. Friburgi Brisgoviae 1904) vgl. S. 49 Anm. 1, S. 313, Anm. 5, S. 380 Anm. 1. 3.

7. 1545 Juli 12. — Besichtigung der Arbeiten Michelangelos in der Capella Paolina durch Papst Paul III.*

Die dominico 12 julii s^mus dominus noster ex castro sancti Angeli ivit ad palatium et audita missa plana per suum cappellanum[a]) in cappella[b]) Sixti sedit in sua[c]) sede portatili ante medium altaris posita et more solito creavit prothonotarium dominum Franciscum qui post pedum oscula secessit ad partem, et incontinenti r^dus dominus Petrus Antonius | episcopus *F. 116' (26)* Nepesinus, qui per tres annos vel circa fuerat Urbis gubernator, habens baculum sui offitii in manu genuflexus ante pontificem excusans se etc restituit baculum papae, qui summopere commendavit[d]) eius offitium, et papa tradidit baculum praedicto domino Francisco prothonotario, qui postmodum fuit deductus a conservatoribus Urbis cum magna comitiva usque ad domum suae habitationis; interim papa | ivit ad videndum *F. 240' (t. 57)* cappellam[e]) seu picturas factas per dominum Michaelemangelum[f]).

6*. [1]) *Vgl. über dieses Steinmann, Sixtinische Kapelle II, S. 774.*

7*. a) capellanum *26, 27.* b) capella *27,* cap^a. *26.* c) in sua *fehlt 27.* d) comendavit *26.* e) capellam *26, 27.* f) Michaelangelum *26, 27.*

Diarium des Johannes Franciscus Firmanus. Vatik. Archiv, Misc. Arm. XII tom. 57 f. 240—240' = Arm. XII tom. 26 f. 116—116' = Arm. XII tom. 27 f. 74.

Über dieses Diarium und die benutzten Handschriften vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II, S. 773.

4. Zwei Breven von Paul III. und Julius III. an Michelangelo.

8. 1549 Oktober 11. — Motuproprio Paul III.: Heißt alles gut, was Michelangelo in päpstlichem Auftrage am Bau von St. Peter, auf Grund seines neuen Modells, bisher getan, befiehlt die strenge Einhaltung dieses Modells für alle Zeiten und ernennt Michelangelo auf Lebenszeit zum Architekten von St. Peter.*

[Paulus Papa III.]

Motu proprio etc. Cum dilectus filius Michael Angelus Bonarottus[a] civis florentinus familiaris continuus commensalis noster modellum seu formam fabrice basilice principis apostolorum de Urbe, per alios architectos et peritos formatum, ipsamque fabricam seu illius formam, nullo premio nullave mercede, sibi a nobis sepe sepius oblata, acceptata, sed ex eius mera charitate et singulari devotione,[b] quam ad ipsam basilicam gerit, innovaverit et ad meliorem formam reduxerit; Nos, premissa, cum ea de voluntate et expresso mandato nostris facta fuerint, ut per presentes attestamur et plenam ac indubitatam fidem facimus, uti ad decorem et ornatum[c] ipsius basilice tendentia,[d] perpetuis futuris temporibus observari et sequi volentes illaque rata et firma habentes, reductionem et imutationem predictas ac omnes et singulas demolitiones et structuras ac quecunque alia per ipsum Michaelem Angelum seu de illius mandato in dicta fabrica quomodolibet gesta et facta, etiam si ea cum ipsius fabrice non modicis sumptibus et expensis ac iactura et damno facta et gesta fuerint, ex[e] certa nostra scientia et de apostolice potestatis plenitudine approbamus et confirmamus; illaque ac modellum et formam per ipsum Michaelem Angelum in dicta fabrica seu circa illam fact[*um*] et dat[*am*], ita quod imutari reformari seu alterari non possit, perpetuis futuris temporibus sequi et observari debere; ipsumque Michaelem Angelum aut illius ad id deputatos artifices seu ministros eorumque heredes et successores ad damna et expensas premissorum occasione provenien[*tia*] et fact[*as*] aut de illis seu per eos administratis circa premissa computum seu rationem aliquam reddend[*um*] seu illa aut eorum aliqua proband[*um*] seu verificand[*um*]

8*. a) Michael Angelus Bonarottus *G.* Angelus Bonarottus *S.* b) devotione *G.* condictione *S.* c) ornatum in *S.* d) tendentia *G.* pendentia *S.* e) ex *G.* et *S.*

minime teneri, nec ad id cogi aut compelli posse: sicque in premissis ac infrascriptis omnibus et singulis per quoscumque etc., sublata etc., irritum quoque etc. decernimus et declaramus. Et nichilominus, de ipsius Michaelis Angeli fide experientia et solicitudine plurimum in Domino confidentes, eum nostrum et sedis apostolice in constructione et[f]) fabrica basilice huiusmodi[g]) commissarium, prefectum, operarium[h]) et architectorem quoad vixerit constituimus et deputamus sibique modellum et formam et structuras fabrice huiusmodi, prout sibi videbitur et placuerit, imutandi reformandi ampliandi et restringendi omnesque et singulos operarios ministros et prefectos et alias personas pro dicta fabrica cum salariis et emolumentis debitis et consuetis eligendi et deputandi, eosdemque sic et alios antea electos et deputatos pro illius nutu dimitendi licentiandi et amovendi et de aliis, prout sibi melius visum fuerit expedire, providendi, omniaque et singula alia in premissis necessaria seu quomodolibet opportuna gerendi et exercendi, modernorum ac pro tempore existentium deputatorum ipsius fabrice seu quorumvis aliorum licentia desuper minime requisita, plenam liberam et omminodam facultatem[i]) concedimus. Nec non, ut ipse Michael Angelus liberius dicte fabrice intendere valeat, eum illiusque ministros et deputatos a fabricae deputatorum huiusmodi superioritate iurisdictione et auctoritate penitus eximimus et totaliter liberamus. Non obstantibus premissis ac quibusvis constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac statutis etiam iuramento etc. roboratis, privilegiis quoque, indultis et literis apostolicis deputatis et basilice prefate illiusque capitulo ac quibusvis aliis sub quibuscumque tenoribus etc. etiam motu simili etc. concessis etc. ac concedendis etc.; quibus etiamsi de illis etc. tenor[*es*] etc. latissime derogamus, ceterisque contrariis quibuscunque, cum clausulis opportunis. Fiat ut petitur A.[k])[1])

Et cum absolutione a censuris ad effectum etiam in casibus regule, *F. 94'* cum illius derogatione. Et quod modus et forma singulorum modellorum fabrice huiusmodi illiusque mutation[*es*] ac quantitates expensarum illius occasione factarum et dannorum inde secutorum habeantur pro expressis et latissime ac de verbo ad verbum inseri possint et exprimi.

Et de attestatione approbatione confirmatione licentia concessione facultate decreto derogatione et aliis premissis, que pro sigillatim repetitis et expressis ad partem habeantur, latissime extendendis. Et quod

---

f) et *G. fehlt S.* g) predicte *G.* h) *soll wohl* prefectum operarum *heißen.*
i) potestatem et facultatem *G.* k) fiat ut petitur A. *fehlt G.*

[1]) A *der Anfangsbuchstabe des ursprünglichen Vornamens des Papstes* (*Alessandro Farnese*).

presentium sola signatura sufficiat et ubique fidem faciat, regula contraria non obstante, seu, si videbitur, litere desuper per breve nostrum, etiam cum deputatione executorum, qui assistant etc. cum potestate citandi etc. etiam per edictum publicum constito summarie de non habito (?) accessu, ac inhibendi etc., etiam sub censuris et penis ecclesiasticis ac etiam pecuniariis, cum derogatione constitutionis de una et duabus dietis[1]), dummodo non ultra tres latissime exten[*dendis*], ac nominum cognominum qualitatum aliorumque circa premissa exprimendorum maiori et veriori expressione per breve nostrum simul vel ad partem expediri possint.

[m])Et ad nostrum beneplacitum fiat A.[2])

Datum Rome apud sanctum Marcum quinto id. octobris anno quintodecimo.

V. Boncompagnus.

[*Links am Rande auf f. 94:*] Urbis [*und*] Indultum.

Vat. Archiv. Reg. Suppl. 2664 (Paul. III. annus XV. t. XXV.) f. 94—94'. (Sehr schlechte, schwer lesbare Schrift.)[3])

Nach einer im Archivio Buonarroti befindlichen undatierten italienischen Übersetzung publiziert von Bonanni Philippus S. J. Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia Romae 1696 p. 77—78. 3. Aufl. Romae 1715 p. 61—62.

Nach einer desgleichen im Archivio Buonarroti befindlichen gleichzeitigen lateinischen, ebenfalls des Datums entbehrenden Abschrift publiziert von Gotti A. Vita di Michelangelo Buonarroti II² (1876), p. 133—135, nr. 33. (Die wichtigeren Varianten oben, mit der Bezeichnung G, angemerkt.)

Regest bei Milanesi Prospetto cronologico (Vasari t. VII, Firenze 1881) p. 391 (unter 1547 Januar 1) und Thode I 446 (unter demselben Datum). Vgl. Vasari ed. Milanesi VII 220 ed. Frey 179, Condivi ed Frey 196, Bonanni l. c. 1696 p. 76—77, 1715 p. 61, Gotti a. a. O. I 307, II 133.

Das Datum des Motuproprios ergibt sich mit Sicherheit aus der vatikanischen Überlieferung. Milanesi, dem Thode und alle anderen folgten, hatte als Datum des in den bis dahin bekannten Überlieferungen undatierten Motuproprios irrig den 1. Januar 1547 angenommen, und zwar aus folgendem Grunde: Der Codex H II 22 der Bibliothek Chigi, auf dem Rücken bezeichnet: »Fabrica di S. Pietro«, enthält im ersten Teile für Papst Alexander VII. (Chigi 1655—67)

---

1) diebus *G.* m) *von hier ab fehlt G.*

2) A *der Anfangsbuchstabe des ursprünglichen Vornamens des Papstes (Alessandro Farnese).*

3) *Dieses und das folgende Stück (9) gab mir gütigst der päpstliche Unterarchivar Monsignore Pietro Wenzel an, der sie sich bei Durchsicht der Bände und Verzeichnung der Romana notiert hatte; ihm gebührt auch an dieser Stelle mein wärmster Dank.*

und in dessen Auftrag gemachte Auszüge aus den Rechnungsbüchern und sonstigen Akten des Archivs der Fabrica von St. Peter[4]*). Unter diesen finden sich (f. 7, 24, 41, vgl. auch f. 1) einige von Fea, Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino (Roma 1822) S. 32 f, 35 f ganz bzw. auszugsweise publizierte und darnach bei Gotti I 311 und 313 wiederholte Stellen, aus denen mit Bestimmtheit hervorgeht, daß Michelangelo tatsächlich bereits am 1. Januar 1547, bald nach dem Tode des Antonio da Sangallo, des bisherigen Architekten von St. Peter († 1546; vgl. Vasari V, 472), seine Tätigkeit am Bau von St. Peter begann; auf dasselbe Anfangsdatum (1547) führt auch Michelangelos eigene Äußerung in seinem Briefe an Vasari vom 11. Mai 1555:* »io fu messo a forza ne la fabrica di Santo Pietro e o servito circa otti anni« *(Bonanni a. a. O. 3. Aufl. S. 66. Milanesi, Lettere S. 537) und in seinem Brief an denselben vom Mai 1557:* »io fu contra mia voglia con grandissima forza messo da papa Pagolo nella fabrica di Santo Pietro di Roma dieci anni sono« *(Bonanni a. a. O. 3. Aufl. S. 67. Gotti I*[2] *S. 314 f. Vasari ed. Milanesi VII 238 ed. Frey S. 215. Milanesi, Lettere S. 544.) Vgl. dagegen seinen Brief an den Kardinal von Carpi von 1560 Sept. 13, wo er von* 17 anni *spricht (Bonanni 67 f. Gotti I*[2] *319 f. Milanesi, Lettere 558).*

Es ist aber ganz unrichtig und widerlegt sich schon aus dem Wortlaute des Motuproprios selbst, anzunehmen, daß auch dieses Motuproprio bereits am 1. Januar 1547 ausgestellt worden sei. Im Gegenteil: das Motuproprio setzt die Anfertigung eines neuen Modells und eine eine gewisse Zeit bereits andauernde Bautätigkeit Michelangelos voraus, natürlich auf Grund päpstlichen Auftrages (de voluntate et expresso mandato nostris). *Wahrscheinlich hat der Papst diesen ersten Auftrag, bald nach dem Tode Sangallos, Michelangelo nur mündlich erteilt, und erst die Anfeindungen und Intriguen gegen Michelangelo in seiner Tätigkeit am Baue von St. Peter scheinen ihn — erst nach fast drei Jahren — bewogen zu haben, obiges Motuproprio für ihn zu erlassen.*

Zu diesem durch das Datum in der neu aufgefundenen Überlieferung sichergestellten Sachverhalt paßt auch vortrefflich die Darstellung bei Vasari (ed. Milanesi VII 218—222, ed. Frey S. 175—183).

9. 1552 Januar 23. — Breve Julius III. an Michelangelo. Bestätigt das vorhergehende Motuproprio Pauls III., heißt alles gut, was Michelangelo am Bau von St. Peter bisher getan, befiehlt die strenge Einhaltung seines Modells, das er (Michelangelo) allein ändern darf, und bestätigt ihn als obersten Architekten von St. Peter mit den bisherigen Befugnissen.*

---

4) *In demselben Codex befindet sich auch (f. 25) das Original des Briefes Michelangelos an die* Soprastanti della fabrica di santo Pietro, *den Fea in der oben im Text zitierten Schrift p. 35 aus diesem Codex, aber ohne genaue Angabe der Quelle, publiziert, und Milanesi Lettere 555 aus Fea wiederholt.*

Dilecto filio Michaeli Angelo Bonarotto civi florentino. Julius papa III.

Dilecte fili salutem etc.[a]) Accepimus nuper, quod dudum seu[b]) postquam tu modellum sive formam fabrice basilice principis apostolorum de Urbe per alios architectos et peritos formatum, nulla per te acceptata, licet tibi sepius a felicis recordationis Paulo papa III predecessore nostro oblata mercede, sed ex mera tua charitate et singulari quam erga dictam basilicam gerebas devotione de ipsius predecessoris voluntate et expresso mandato innovaveras et ad meliorem formam reduxeras, idem predecessor premissa rata et grata habens innovationem et reductionem huiusmodi ac omnes et singulas ruinas et structuras et alia quecunque per te vel de tuo mandato in dicta fabrica quovismodo facta, etiam si cum magnis expensis ac iactura et damno dicte fabrice facta fuissent, ex certa sua scientia ac de apostolice potestatis plenitudine approbavit et confirmavit; ac modellum sive formam
F. 491' per te factam huiusmodi immutari | reformari vel alterari nullo unquam tempore posse, sed prosequi et observari debere, teque vel a te deputatos artifices et ministros eorumque heredes et successores ad damna et expensas ea occasione factas et provenien[*tes*] sive de illis aut etiam de aliis per eos circa premissa administratis computum vel rationem aut probationem seu verificationem aliquam facien[*dum*] non teneri nec ad id cogi posse, et sic per quoscunque tam ordinaria quam delegata[c]) et mixta auctoritate fungentes iudices et personas, etiam causarum palatii apostolici auditores et sancte Romane ecclesie cardinales iudicari ac decidi debere, irritum quoque et inane, quicquid secus super hiis a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit[d]) attemptari, decrevit; et deinde de tuis fide experientia et solicitudine plurimum in domino confidens te tua vita durante suum et apostolice sedis in constructione et fabrica dicte basilice commissarium, prefectum operarum et architectum[e]) constituit et deputavit ac tibi modellum et formam ac structuram dicte basilice mutandi et ad tui libitum ampliandi reformandi vel restringendi ac omnes operarios ministros et prefectos ac alias personas pro dicta fabrica cum salariis et emolumentis debitis et consuetis eligendi et deputandi illosque et alios antea electos et deputatos ad tui beneplacitum cassandi licentiandi et amovendi et de aliis prout melius tibi videretur providendi aliaque circa premissa neccessaria faciendi dicendi et mode-

---

9. a) salutem et apostolicam benedictionem *Bon.* b) seu *fehlt Bon.*
c) *Ursprünglich stand* subdelegata, *das* sub *wurde durchstrichen.*
d) *Ms.* contigeret (e, *aber ein i-Punkt darüber*), *also doch wohl* contigerit; contingeret *Bon.*
e) architectuum *Ms.* architectorum *Bon.*

randi, tunc et pro tempore deputatorum eiusdem fabrice aut cuiusvis alterius licentia minime requisita, plenam liberam et omnimodam facultatem et potestatem concessit et ad id, ut liberius dicte fabrice attendere posses, te et tuos ministros et deputatos a superioritate iurisdictione et auctoritate eorumdem deputatorum penitus et omnino exemit, prout in supplicatione manu ipsius predecessoris signata, cuius solam signaturam ad id sufficere voluit, seu literis in forma brevis desuper forsan confectis plenius continetur.

Nos autem, qui fidem legalitatem solicitudinem ac in rebus agendis industriam tuas non minus quam idem predecessor perspectas habemus, volentes animi tui tranquillitati,[f] ut liberius circa dictam fabricam ingenii tui vires dirigere possis, consulere ac dispendiis et molestiis obviare, supplicationis seu literarum desuper confectarum predictarum veriores tenores presentibus pro sufficienter expressis et insertis habentes, motu proprio, non ad tuam vel alterius pro te nobis super hoc oblate | *F. 492*
petitionis instantiam, sed de nostra mera liberalitate ac de apostolice potestatis plenitudine approbationem confirmationem decretum constitutionem deputationem licentiam facultatem liberationem et exemptionem predecessoris huiusmodi et prout illa concernunt omnia et singula in supplicatione et litteris huiusmodi quomodolibet contenta approbamus confirmamus et innovamus ac perpetua roboris firmitate subsistere suosque plenarios effectus sortiri et per quoscunque, quos quomodolibet concernunt et concernent in futurum, inviolabiliter observari debere decernimus, omnesque et singulos tam iuris quam facti defectus, si qui forsan in illis intervenerint, supplemus; et nihilominus pro potiori cautela omnes et singulas ruinas et structuras et alia quecunque per te vel de tuo mandato circa dictam fabricam quovismodo hactenus facta et imposterum facienda, etiam si cum quantumvis excessivis expensis et quantumvis notabilibus iactura et damno dicte fabrice facta fuerint et fiant in posterum, approbamus et confirmamus ac rata et grata habemus; nec non modellum et formam per te factam huiusmodi immutari reformari vel alterari per alium quam te nullo unquam tempore posse, sed persistere et observari debere, [g]teque vel per te hactenus deputatos et in posterum deputandos artifices ac ministros eorumque heredes et successores ad damna expensas et interesse ea occasione pro tempore factas et provenientes sive alias de illis vel etiam de aliis per eos circa dictam fabricam pro tempore administratis computum vel rationem aut probationem seu verificationem aliquam facien[*dum*] non teneri nec

f) tranquillitate *Ms.* tranquillitati *Bon.* g) teque *bis* decidi debere *fehlt Bon.*

ad id invitos cogi posse, et sic in premissis et infrascrittis omnibus et singulis per quoscunque tam ordinaria quam delegata et mixta auctoritate fungentes iudices et personas etiam causarum palatii apostolici auditores et sancte Romane ecclesie cardinales ubique iudicari cognosci et decidi debere,[g]) sublata eis et eorum cuilibet quavis aliter iudicandi cognoscendi decidendi et interpretandi facultate et auctoritate, nec non irritum et inane, quicquid secus super hiis a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit attemptari, decernimus; teque vita tua durante in nostrum et dicte sedis in constructione et fabrica basilice huiusmodi commissarium, prefectum operarum[h]) et architectum cum licentia facultate potestate et concessione supradictis ac alias quomodolibet neccessariis et opportunis et, prout per dictum predecessorem constitutus deputatus et exemptus
F. 492' fuisti, de novo constituimus deputamus | et eximimus.

Quocirca venerabilibus fratribus patriarche Hierosolimitano[1]) et episcopo Liparensi[2]) ac dilecto filio curie causarum camere apostolice auditori per presentes motu et scientia similibus committimus et mandamus, quatenus ipsi vel duo aut unus eorum per se vel alium seu alios tibi in premissis efficacis defensionis presidio assistentes faciant presentes litteras et in eis contenta quecunque plenum effectum sortiri teque illis ac omnibus et singulis in eis quomodolibet contentis pacifice frui et gaudere, non permittentes te contra presentium tenorem modo aliquo molestari impediri aut inquietari; contradictores quoslibet et rebelles etiam per quascunque de quibus eis placuerit censuras et penas etiam pecuniarias eorum arbitrio ponendas et moderandas ac alia opportuna iuris remedia appellatione postposita compescendo, invocato etiam ad hoc si opus fuerit auxilio bracchii secularis; non obstantibus premissis ac quibusvis constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac dicte basilice statutis et consuetudinibus, etiam iuramento confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis, privilegiis quoque indultis et litteris apostolicis eidem basilice et illius capitulo ac ab eis pro tempore deputatis per quoscunque romanos pontifices predecessores nostros et nos ac sedem apostolicam etiam motu proprio et de certa scientia ac de apostolice potestatis plenitudine et

---

g) teque *bis* decidi debere *fehlt Bon.* h) operarium *Ms.* operarum *Bon.*

9. [1]) *Christophorus de Spiritibus* (*Spiriti*), *1510 Bischof von Cesena, 1550 Februar 28 Patriarch von Jerusalem, referendarius apostolicus, † 1556. (Vatic. Archiv, Garampi-Scheden, vescovi s. v. Hierosolymitanus; Gams Series episcoporum 1873 S. 681 ff. (Cesena); Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica vol. 102 (1861) S. 212, 359.*

[2]) *Baldus Ferratinus* (*Ferratini*), *1534 Bischof von Lipari, 1551 Dezember 9 von Papst Julius III. als regens cancellariae apostolicae bestätigt.* (*Vat. Archiv, Armar. 41 t. 62, — Iulii III brev. minut. t. 4 1551 oct. nov. dec. — n. 1003.*)

cum quibusvis, etiam derogatoriarum derogatoriis aliisque fortioribus efficacioribus et[i]) insolitis clausulis irritantibusque et aliis decretis quomodolibet etiam pluries concessis confirmatis et innovatis; quibus omnibus, etiam si pro illorum sufficienti derogatione de illis eorumque totis tenoribus specialis individua ac de verbo ad verbum, non autem per clausulas generales importantes[k]) mentio seu quevis alia expressio habenda aut exquisita forma servanda foret et in eis caveatur expresse, quod illis nullatenus derogari possit, illorum omnium tenores presentibus pro sufficienter expressis ac de verbo ad verbum insertis necnon modos et formas ad id servandos pro individuo servatis habentes, hac vice duntaxat, illis alias in suo robore permansuris, harum serie specialiter et expresse derogamus, ceterisque contrariis quibuscunque, aut si aliquibus communiter vel divisim ab apostolica sit sede indultum, quod interdici | suspendi vel excommunicari non possint per literas apostolicas *F. 493* non facientes plenam et expressam ac de verbo ad verbum de indulto huiusmodi mentionem.

Datum Rome apud sanctum Petrum sub anulo piscatoris die XXIII ianuarii 1552 pontificatus nostri anno secundo.[l])

Vat. Arch. Reg. brev. lateran. 50 f. 491—493. Der Band trägt auf dem Rücken die alte, gleichzeitige Aufschrift: 1550. 1551. 1552. Julii Pp. III *und auf dem Vorderdeckel außen die ebenfalls alte, gleichzeitige Bezeichnung:* Primum registrum extraordinarium pontificatus s^mi dni nri Iulii pp. III.

Aus dem Archivio Buonarroti, u. zw. nach seiner Angabe aus dem Original, publiziert — nicht fehlerlos — von Bonanni Phil. S. J., Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia Romae 1696, p. 80—82, 3. ed. Romae 1715, p. 64—66. Die vielen offenbaren Fehler, welche den Text bei Bonanni an mehreren Stellen ganz sinnlos gestalten, können natürlich nicht im Original stehen, sondern fallen dem Abschreiber zur Last. Es hätte keinen Sinn, diese offenbaren Fehler hier als Varianten zu verzeichnen; ich verzeichne hier nur diejenigen Abweichungen des Textes bei Bonanni, welche möglicherweise wirklich so im Original stehen können, ohne daß ich jedoch, ohne Einsicht der Vorlage Bonannis, die Richtigkeit der Lesung Bonannis garantieren kann, eben so wenig, ob die Vorlage Bonannis in der Tat das Original ist. Et *statt* ac *oder umgekehrt, Weglassung oder Einschiebung eines* et *oder* ac *bemerke ich nicht unter den Varianten.*

Regest bei Milanesi, Prospetto cronologico 393 und Thode I, 453.

Vgl. Vasari ed. Milanesi VII, 228, ed. Frey 193, Condivi ed. Frey 196. Bonanni a. a. O. 1696, S. 79, 1715, S. 63, Gotti I², 312.

---

i) efficacioribus et *fehlt Bon.*

k) importantes *fehlt Bon.*

l) *bei Bon. folgt noch:* S. Cervien. [*Foris:*] V. Macharanus.

5. Dokumente zum Denkmal Michelangelos in Santa Croce zu Florenz.

1. Briefe und Quittungen von Battista di Domenico Lorenzi und Battista Naldini.

10. 1567 April 12. — Batista di Domenico Lorenzi in Florenz an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Lionardo. Arei caro che se vi fussi comodo voi fussi contenti dare allaportatore diquesta che sara Romoualdo dant° [= *d' Antonio?*] scudj uentj di m[*onet*]a che saranno bendati [= *ben dati*] a conto de la sepoltura di Michelagniolo e vostra. Di via mozza Alli 12 aprile 1567.

Alli seru[*i*]ti v[*ostr*]i

Batista dj Domenico scultore.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Allionardo buonaruoti jn bottega in Pelliceria.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 21½ × 17½ cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte für Verschnürung und ohne Siegelspuren.

11. 1567 November 22. — Batista di Domenico Lorenzi in Florenz an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Magnifico messere Lionardo.

Arei caro v. s. [= *vostra signoria*] fussi contenta mandarmi per laportatore diquesta che sara Romualdo dant° [= *d' Antonio?*] scudi uenti dimoneta a conto della vostra sepoltura che saranno ben dati. Non essendo a) questa per altro e mi uiracomando. Alli 22 nouembre 1567.

A seruiti D. V. S.

batista Lorenzi.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Al mag^co^ M. Lionardo
A bottega in pelliceria.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 21½ × 29 cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte für Verschnürung; auf der Vorderseite links unten Siegelspur.

12. 1575 Januar 27. — Quittung des Batista di Domenico Lorenzi.*

A di 27 digenaio 1574.

Io Batista didomenico Lorenzi scultore o riceuto da Lionardo Buonaruoti oggi questo di 30 predetto lire centuna e soldi quindici, quali sono per ugni resto di fiorini quatrocento cinquanta, che monto

---

11*. a) *Im Original hier ein Abkürzungszeichen, das wohl als* »non essendo« *aufzulösen ist.*

el lauoro diquadro della sepoltura di Michelagniolo Buonaruoti e una statua dimarmo e lla testa desso Michelagniolo pure dimarmo ritratta dinaturale messa in detto sepulchro e per certi trofej, che si diffcono [= *dicono?*] abozzatura dunputto [= *d' un putto*] che non se messo inopera, per le gite facte nelandare acarara [= *a Carara*] per rabozzare e marmi e tutto monto e detti fiorini 450 e per ugni resto dicio che auessimo auto afare jnsieme jnsino a questo di detto e per fede offacto lapresente dimia mano propria detto di jnfirenze.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig. Papier c. 21½ × 29½ cm. 4 Seiten. Die Quittung auf der 1. Seite.

13. 1578 Juni 27. — Batista Naldini an Lionardo Buonarroti.*

Molto magnifico messer Lionardo.

L' apportatore di questa sara Matteo donzello a noue e' [?] mio padre al' quale ui piacera pagare i scudi venti di m[*one*]ta secondo rimanemmo d' accordo, che saranno ben pagati per conto della pittura fatta in Santa Crocie alla sepoltura di M. Michelagnolo Buonarroti; e non sendo questa per altro mi ui raccomando. Di casa il di 27 di giugno 1578.

Per seruirla sempre Batista Naldini dipintore.

[*Auf S. 4 die Adresse:*] Al molto magnifico M. Lionardo
Buonarroti mio oss^{mo}.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 21½ × 29½ cm. 4 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, ober ohne Einschnitte für Verschnürung und ohne Siegelspur. Der Text des Briefes auf S. 1, die Adresse auf S. 4.

2. Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti.

14. 1566 März 28. — Diomede Leoni in Rom an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Molto mag[*nifi*]co mio hon[*orando*].

Con la lettera vostra de 23 ho ricevute la oratione et lo apparato fatti nele essequie di quella bo[*na*] me[*moria*] [1]) delequali ui ringratio, quanto sono state gratissime a un galanthomo amico mio, che le uuole mettere insieme con la uita sua. Ho data la lettera al nostro compare: et dela figura si fara come di cosa nostra propria, purche la occasione

14*. 1) *Die übersandten Schriften waren wohl: Esequie del divino Michelangelo Buonarroti. Firenze. Giunti 1564 und Orazione funerale di M. Benedetto Varchi . . . Firenze. Giunti 1564. Auch von L. Salviati und G. M. Tarsia wurden damals Reden auf Michelangelo gedruckt.*

di darla riesca uera, et non sia disturbata da persone maligne et avare, come cominciarono nel principio, che ne fu ragionato.[2]) Ma se N. S[re][3]) stara fermo nel suo proposito, quale fu, di uolersene seruire, non si mancara di trattare del prezzo con ogni uantaggio possibile: et di questo statene sicuriss[*imi*]. Questa continuatione del cattiuo tempo mi ha ritardato fin qui la partita mia per Toscana: doue non andando per piu necessità che tanta, non mi sono arrischiato à mettermi in uiaggio col cattiuo temporale di sopra et con le pessime strade di sotto: ma se pigliera per due giorni soli[a]) buono indirizzo, partiro subito: et con tutto, che io ui sia alhora piu uicino, sara facile cosa, ch' io differisca à uisitarui dopo il mio ritorno qui, che sara fra un mese. Intanto ui prego à conseruarmi nela solita uostra gratia, si come prego Dio, che conceda à uoi et alli uostri tutti ogni felicita. Di Roma li 28 di marzo 1566.

Vostro affettionatiss[*imo*] amico et s[*ervito*]re
Diomede Leoni.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Al molto mag[co] m. Lionardo Buonarroti, mio sempre osservandissimo etc. A Fiorenza.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 28×21 cm. 4 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 4) das überklebte rote Siegel. Text auf S. 1, Adresse auf S. 4.

15. 1569 Mai 13. — Diomede Leoni in Rom an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Molto mag[*nifi*]co sig[*no*]r mio.

Crediate, che io mi sono affaticato per conto delli epitaffi[1]): tra quali li due retroscritti sono riputati li migliori et piu brevi, massima-

---

14*. a) *folgt durchstrichen:* di.

[2]) *Vgl. bei Daelli, Carte Michelangiolesche p. 70, D. Leonis Brief vom 9. März 1566, in welchem von einer nur in Marmor angelegten Figur eines Papstes die Rede ist, die Michelangelo noch gearbeitet und die vielleicht für ein Denkmal Pauls IV. verwendet werden sollte. Wahrscheinlich handelte es sich noch um denselben Marmorblock, von dem schon in einem Briefe des Matteo di Michele vom 24. Juni 1508 die Rede ist. (Vgl. Frey, Ausgewählte Briefe, S. 5 u. 6, III.) Die begonnene Statue eines früheren Papstes sollte dann für das Denkmal eines späteren verwendet werden, eine Übung, die uns auch sonst in Rom begegnet.* Vgl. *auch Thode, Michelangelo, Regesten, S. 484 a. 1566.*

[3]) Nostro Signore, *d. h. Papst Pius V. Ghisleri (1566—1572).*

15*. [1]) *Vgl. bei Daelli p. 77 n. 44 und p. 79 n. 45; zwischen die beiden hier abgedruckten Briefe des Leoni an Lionardo Buonarroti sind dieser und der folgende Brief einzuschieben. Von dem Epitaph für Michelangelo ist zuerst in einem Briefe Leonis vom*

mente quello del Manutio[2]): se costi parranno buoni et non habbiate di meglio, ualeteui di uno di essi, ma più tosto del sicondo, che non dispiacera mai alli huomini dotti et pratichi di símili cose secondo quella pura antichità: non mi resta luogo da sodisfarui in migliore modo: et mi sara caro intendere, come sodisfaranno à cotesti buoni ingegni. Sono distribuiti nela forma, che doueranno essere intagliati nella pietra, ma in lettere latine, cioe caratteri, et puntate le parole appunto come la copia in questa lettera commune. Pare, che io uoglia fare il pedante anchora in questo, et che io tenga per certo, che l' uno delli detti si habbia a mettere in opera. Risolueteuene pure secondo cotesti giuditiosi et crediate, ch' io penso solo a sodisfare a uoi et ala memoria di quel diuino uecchio uostro zio, che mi è sempre presente, quanto ad ogni altro, che io habbia mai amato et ammirato. Et tanto basti di questo.

Dopo quel primo assegnamento, che non mi riusci, di pagare maestro Francesco scarpellino da Settignano[3]), ne ho poi hauuto un altro per le mani, che si potrebbe presto maturare: et quando succeda il contrario, provedero ancho presto per altra uia: cosi prego uoi a dire a lui da parte mia, et essortarlo ad havere un poco piu di patientia dopo tanta altra, che ne ha hauuta. Et con questo mi raccomando a uoi et alli uostri tutti strettissimamente. Di Roma li 13 di maggio 1569.

V[ro] uero amico et s[*ervito*]re Diomede Leoni.

Di Mons[r]. Moretta Francese, che sta col Card[*ina*]le di Ferrara.[4])

Michael · Angelus · Bonarotus
Architectus · statuarius · pictor
Sine · controuersia · talis

---

9. Februar 1565 die Rede (Daelli p. 63), dann am 8. September 1565 und am 6. Oktober desselben Jahres. Am 14. August 1568 hat Leoni endlich ein Epitaph an den Neffen Michelangelos gesandt (vgl. über diese Daten Gotti I, 371 f.), denen am 13. Mai 1569 die beiden hier unten abgedruckten folgten. Vgl. über das Grabmal und seine Inschriften vor allem Thode, Michelangelo I, S. 481.

2) *Paolo Manuzio, der Sohn des berühmten venezianischen Buchdruckers Aldo, war 1561 auf Anregung der Kardinäle Cervini und Farnese in Rom ansässig geworden, wo er bis 1570 die Druckerei »des römischen Volkes«* (»In Aedibus Populi Romani«) *geleitet hat. Vgl. über ihn Tiraboschi ed. Napoli 1781. VII, 1 p. 165. G. Fumagalli, Lexicon typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays. Florence 1905. S. 346—348, 476. E. Rodocanachi, le Capitole Romain antique et moderne. Paris 1904. S. 115—123.*

3) *Von dieser Angelegenheit ist bereits in dem Brief vom 5. März (Daelli p. 77 n. 44) die Rede.*

4) *Moretta Francese ist niemand anders als der berühmte Marcantonio Mureto, welchen Gregor XIII. durch seine Liberalität an Rom zu fesseln verstand. Er lebte 15 Jahre lang im Hause des Kardinals Ippolito d' Este II., des Sohnes von Alphons I. von Ferrara, des Erbauers der Villa d' Este in Tivoli.*

Quales · in · earum · artium · singulis
etiam · apud · ueteres · pauci ·
Placidiss · ingenio · sanctiss · moribus
Gratia · et · gloria · apud · omnes · ordines
Sine · inuidia · perpetuo · floruit
eius · Romae · mortui · ossa
Leonardus · Bonarotus · Fr. F.
Huc · in patriam · transferenda · curauit
Cum · et · Cosmus · Medices · Princ · opt.
et · omnes · uno · consensu · ciues ·
Qui · operibus · suis · seculum · illustrasset
eius · monumentum · magno · ciuitati · ornamento
Futurum iudicarent.
Vix · ann ·

Di m. Paulo Manutio.

Michael · Angelus · Bonarotus
Unus · ex omni · memoria · trium · artium · scientia
quae · humanae · uitae · commodum · ornamentum
uoluptatem · afferunt · aeque · summus · cum
et · architectus · et · statuarius · et · pictor
is · esset · cui · nec · parem · fortasse · quemquam
ipsa · uidit · antiquitas · comitate · etiam
integritate · prudentia · magnis · Principibus
praecipue · Cosmo · Medici · Duci · opt · carus
translatis · ab urbe · Roma · Leonardi · Bonaroti
Fr. F. cura · in · patriam · ossibus
H. S. E.
Vix · ann · ob · 5)

[*Auf der Rückseite (S. 4) die Adresse*:] Al molto mag^{co} M. Lionardo Buonaroti, mio sempre osseruandiss. etc. A Fiorenza.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 27½ × 20½ cm. 4 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 4) rote Siegelspur. Text des Briefes auf S. 1, die Inschriften auf S. 3, Adresse auf S. 4.

---

5) *Keine der beiden Grabschriften hat in Florenz Anklang gefunden. Aber wenn man auch die Form veränderte, inhaltlich stimmt die ausgeführte Grabschrift in S. Croce fast vollständig mit der des Paolo Manuzio überein.*

16. 1569 Juli 6. — Diomede Leoni in Rom an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Molto mag[*nifi*]co sig[*no*]r mio.

Vi scrissi fino alli 13 di maggio, et ui mandai due epitaffi, uno del Moretta, l' altro di m. Paulo Manutio: et non hauendo in tanto tempo nuoua del riceuuto, ue li mando con questa di nuouo: et sto per affermare arditamente, che quello del Manutio si possa poco migliorare: ma se il farne giuditio spettera ad altri, bisognera ancho accomodarsi al parere altrui: quanto a me, non saprei doue capitare per meglio: et desidero sapere il termine dela sepoltura.

Vi prego dire a mastro Franc[*esc*]o scarpellino da Settignano, che ho li suoi denari in essere[1]): et se ci fusse modo di sborsarli qui a chi li pagasse costi a lui senza mia perdita, lo faro subito ad ogni uostro auiso: ma che mi sia scritto la quantita, che non me la ricordo per appunto. Desidero uscire di questo debito, horamai gia troppo maturo: et a voi et alli uostri tutti prego ogni felicità. Che N. S. Iddio ui conserui, et ui facci uenire uoglia, di comandarmi qualche uolta. Di Roma li 6 di luglio 1569.

Vostro affettionato s[*ervito*]re et amico Diomede Leoni.

[*Auf der Rückseite die Adresse*:] Al molto mag^co m. Lionardo Buonaroti, Sig. mio osservandissimo. etc. A Fiorenza etc.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 28×21 cm. 2 Seiten. Mit der urprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 2) überklebtes rotes Siegel.

Am 18. Februar 1564 meldete Gherardo Fidelissimi da Pistoja dem Herzog Cosimo I. nach Florenz den Tod Michelangelos »del maggior huomo che sia mai stato al mondo«.[2]) *Er fügte hinzu, daß Michelangelo den Wunsch ausgesprochen habe, sein Körper möchte nach Florenz überführt werden. In dem Kondolenzbrief, den Vasari am 4. März an Lionardo Buonarroti nach Rom schrieb, teilte er auch mit, daß Herzog Cosimo beschlossen habe, Michelangelo in S. Maria del Fiore eine Statue zu setzen.*[3]) *Als seine letzte Ruhestätte aber hatte Michelangelo selbst die Gruft seiner Ahnen in Santa Croce bestimmt,*[4]) *obwohl er im Leben nach einem Zerwürfnis, das er mit den Mönchen*

16*. [1]) *Vgl. oben den Brief vom 13. Mai 1569 Anm. 3.*

[2]) *Gaye, Carteggio d' artisti III, 127. Guhl, Künstlerbriefe I, 169.*

[3]) *Vasari ed Milanesi VIII, 375. Vgl. Thode, Michelangelo I, 476ff.*

[4]) *Gaye, Carteggio III, 132.*

und ihren Arbeitern gehabt, die Kirche niemals wieder betreten hatte.[5] *Das Denkmal Michelangelos im Florentiner Dom wurde noch lange vom Herzog geplant, aber niemals ausgeführt;*[6] *die Errichtung eines Grabmals in Santa Croce übernahm der Neffe Lionardo. Schon im Mai 1564 konnte Vasari an Cosimo I. schreiben, das Denkmal würde entsprechend dem Vermögen und dem Rang Lionardos ausfallen, nicht aber wie es sich eigentlich für den Ruhm Michelangelos gezieme.*[7]

Vasari blieb die Seele des ganzen Unternehmens. Er hat für den Schmuck des Monumentes auch gleich anfangs den denkbar sinnreichsten Vorschlag gemacht. »Es ist mir eingefallen«, schrieb er an den Neffen,[8] *»daß Michelangelo, wie ich selbst gehört und wie es auch Daniello und M. Tomaso de' Cavalieri und viele andere seiner Freunde wissen, die Pietà mit den fünf Figuren, die er selbst zerbrach, für sein Grabmal bestimmt hatte.*[9] *Und als sein Erbe würde ich herauszufinden trachten, wie Bandino sie erhalten hat.*[10] *Wenn Ihr Nachforschungen anstellt, um sie für das Denkmal zu erhalten, bedenkt, daß er sie nicht nur für sich selbst bestimmt hat, sondern daß er sich auch selbst in einem Greise dargestellt hat . . . Deswegen rate ich Euch, alles zu versuchen, sie wieder zu erhalten; denn ich weiß, daß Pierantonio Bandini außerordentlich liebenswürdig ist und Euch alles geben wird, was Ihr verlangt. Ihr aber würdet auf diese Weise vieles auf einmal tun: Ihr würdet Michelangelo das geben, was er selbst für sein Grabmal bestimmt hatte und Ihr würdet Sr. Exzellenz (dem Herzog) die Statuen lassen, die in Via Mozza sind, und würdet außerdem von ihm so viel dafür erhalten, um die ganzen Kosten des Denkmals zu bestreiten.«*

Die feierlichen Exequien des Meisters in S. Lorenzo nahmen für die nächsten Wochen und Monate die Phantasie der Florentiner vollständig gefangen, und erst im November 1564 kam Vasari in einem Schreiben an den Herzog Cosimo auf die Denkmalsangelegenheit zurück.[11] *Aber schon jetzt ist von*

5) *B. Varchi, Orazione funerale . . . nell' esequie di Michelangelo Buonarroti. Firenze. Giunti 1564, p. 38. Es scheint, daß Michelangelo in jüngeren Jahren die Absicht hatte, in Santa Croce eine Familienkapelle zu errichten.*

6) *Vasari VII, 317.*

7) *Gaye III, 136. Dagegen bezeugt Vasari ausdrücklich, daß die Marmorblöcke für das Denkmal vom Herzog Cosimo gestiftet wurden. Sie stammen aus der Werkstatt Michelangelos in Via Mozza und waren einst für die Medici-Denkmäler bestimmt gewesen.*

8) *Milanesi VIII, p. 378.*

9) *Die Gruppe besteht nicht aus fünf Figuren, sondern nur aus vier. Sie gelangte erst sehr viel später nach Florenz und wurde im Jahre 1722 hinter dem Hochaltar aufgestellt. Vgl. Condivi, Vita di Michelangelo ed. Gori. Firenze 1746, p. 119.*

10) *Hierüber zeigt sich Vasari später selbst aufs beste orientiert. Vgl. Milanesi VII, 243 und 244.*

11) *Vgl. Thode I, 480 ff, wo die weiteren Daten für die ganze Denkmalsangelegenheit am vollständigsten zusammengestellt sind. Auch Daniello da Volterra hatte sich angeboten, den Entwurf zu machen. Vgl. Thode I, S. 482.*

Statuen Michelangelos für diesen Zweck nicht mehr die Rede, nur was noch an unbehauenen Blöcken in der Werkstatt des Meisters in Via Mozza vorhanden war, sollte für das Grabmal verwandt werden. Vasari erbot sich jetzt selbst die Zeichnung für das Denkmal zu machen und die Leitung der Angelegenheit zu übernehmen, und sein Vorschlag wurde von Vincenzo Borghini unterstützt.[12] *Der Herzog war einverstanden und gleichzeitig wurden auch die Namen der Bildhauer genehmigt, welche die Statue ausführen sollten. Sie waren alle schon bei den großartigen Exequien Michelangelos beschäftigt gewesen. Giovannbatista di Domenico Lorenzi war ein Schüler des Cavaliere Bandinelli und wurde nach ihm Battista del Cavaliere genannt.*[13] *Ihm fiel der Löwenanteil zu: den Sarkophag selbst mit den Ornamenten, die allegorische Statue der Malerei und auch die Büste Michelangelos hat er ausgeführt. Auch Giovanni di Benedetto Bandini, genannt Giovanni dell' Opera, war ein Schüler Bandinellis, in dessen Auftrag er einen großen Teil der Reliefs an den Chorschranken von S. Maria del Fiore gearbeitet hat. Er machte sich in Florenz vor allem als Porträtbildner einen Namen. Die Großherzöge Cosimo und Francesco mußte er immer wieder meißeln. Am Grabmal Michelangelos hat er die Allegorie der Architektur ausgeführt.*[14] *Valerio di Simone Cioli da Settignano endlich arbeitete lange mit Tribolo zusammen, wurde dann in Rom von Raffaello da Montelupo eingeführt und erhielt dort zahlreiche Aufträge, antike Statuen zu ergänzen. Er hat am Grabmal Michelangelos die Allegorie der Skulptur gearbeitet, welche nicht, wie Borghini und andere nach ihm annehmen, die Mitte des Denkmals behauptet, sondern links an einer Seite hockt, durch die Statuette, welche sie in den Armen hält, aufs deutlichste charakterisiert.*[15]

Drei Zahlungen an Battista Lorenzi vom 23. März 1566, vom 21. Juni 1567 und vom 2. April 1568 hat schon Thode zusammengestellt.[16] *Die drei auf die Arbeiten Lorenzis in S. Croce bezüglichen Dokumente, welche die Sammlung Hertz bewahrt, sind datiert vom 12. April 1567, vom 22. November 1567 und vom 27. Januar 1575. In den beiden ersten Dokumenten bittet Battista di Lorenzo seinen Auftraggeber Lionardo Buonarroti um kleinere Abschlags-*

---

12) *Gaye, Carteggio III, 150.*

13) *Über seine sonstigen Werke wird am ausführlichsten in Borghini's Riposo gehandelt. Ed. Milano 1807 III, 174. Vgl. Vasari VII, 638.*

14) *Vasari VII, p. 638. Borghini, Riposo III p. 221.*

15) *Vasari VII, p. 639. Borghini, Riposo III, 175. Das Denkmal ist gestochen bei Gori in der zweiten Ausgabe des Lebens Michelangelos von Condivi. Firenze 1746, p. 65. Auch Cicognara, storia della scultura 2. Ausg. Prato 1823. Tav. LXV hat die drei Allegorien gestochen, aber auch er schreibt fälschlich dem Battista Lorenzi die Skulptur zu und dem Valerio Cioli die Malerei. Ich hatte leider keine Gelegenheit die Frage an Ort und Stelle nachzuprüfen.*

16) *A. a. O. I, 481.*

zahlungen; das dritte und wichtigste Dokument ist die Quittung über 101 Lire und 15 Soldi als Restzahlung von 450 Dukaten, welche Lorenzi für seine Arbeit am Michelangelo-Monument verdient hatte, die hier noch einmal in allen Einzelheiten aufgezählt wird. Von einem Putto, das auch Vasari erwähnt hat, heißt es ausdrücklich, daß es nicht zur Aufstellung gelangte.

Noch sehr viel später als die Skulpturen müssen die Malereien fertig geworden sein — ein von Putten getragener Baldachin und eine Pietà von einem Marmorrahmen eingefaßt —, welche ein Schüler Pontormos und Gehülfe Vasaris, Battista di Matteo Naldini, gemalt hat. Naldini hatte sich zuerst in Florenz durch ein großes Gemälde für die Exequien Michelangelos in San Lorenzo einen Namen gemacht.[17] *Er hatte in einem viel bewunderten Gemälde den Meister als Lehrer und Abgott der kunstbeflissenen florentiner Jugend verherrlicht. Sein Schreiben an Lionardo Buonarroti in der Sammlung Hertz, in welchem er als Lohn für seine Malereien in Santa Croce 20 Dukaten erbittet, ist vom 27. Juni 1578 datiert. Borghini handelt in seinem Riposo ausführlich über Leben und Werke Naldinis, eines äußerst fruchtbaren Malers, der aber der modernen Kunstgeschichte eigentlich unbekannt geblieben ist.*[18]

Lange noch bevor das Denkmal fertig war, wurde zwischen den römischen und florentiner Freunden Michelangelos wegen der Grabschrift verhandelt. Es galt mit möglichst wenig Worten möglichst viel zu sagen, und auch in dieser Kunst fanden sich die Florentiner schließlich den Römern überlegen. Drei diesbezügliche Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti haben sich gleichfalls unediert in der Sammlung Hertz erhalten. Leoni ist es endlich nach vielen Bemühungen gelungen, von zwei berühmten Literaten der Zeit Marcantonio Mureto und Paolo Manutio, Epigramme zu erhalten. Aber die Florentiner wünschten eine kürzere Fassung, die sie dann selber gefunden haben.

Trotz der redlichen Bemühungen Vasaris und aller derer, welchen das Andenken Michelangelos teuer war, ist das Grabmal in Santa Croce der Größe des Meisters wenig würdig. Weder Battista di Lorenzo noch Giovanni Bandini noch Valerio Cioli waren Bildhauer von Gottes Gnaden. Die Gemälde Naldinis sind fast völlig zerstört. Nur Michelangelo selbst hätte sich ein Denkmal schaffen können, das seiner würdig gewesen wäre, und so wird man stets bedauern, daß sich des Meisters Wille nicht erfüllte, daß nicht die Pietà von S. Maria del Fiore in Santa Croce die Stätte bezeichnet, wo Michelangelos sterbliche Reste ruhen.

---

17) *Vasari VII, p. 308.*

18) *Riposo III, p. 192ff. Es heißt hier unter anderem: »Fece dopo a richiesta di M. Alessandro Pucci il ritratto del Cardinale Ruberto Pucci«. Ein Porträt des Kardinals Pucci, der im Jahre 1544 in Rom starb, wird in der Wiener Gemäldegalerie dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben. Sollte Battista Naldini dieses Bild gemalt haben?*

II. Gedichte und Widmungen an Michelangelo.

1*. Lobgedicht und Epigramme des F. Pona.

Per la Cleopatra di marmo,
Opera di Michelangelo
Bonaroti
Posseduta dall' Auttore.[1])

In bellezza spirante, o marmo inciso,
Deh qual Pimmaleon cò suoi scalpelli
Fè la bocca amorosa e gli occhi belli
E tre Grazie racchiuse in un sol uiso?

Ah, c' humano poter tanto non sale!
Ti scolpì sù nel Ciel la man d' Amore,
Che per leuar à Fidia il primo honore
In scalpello diuin cangiò lo strale.

Ti scolpì Amore e t' animò dipoi,
E là ue' l Nilo i' suoi gran regi inchina,
D' alta beltà ti stabili regina,
Chiara dal fosco occaso a i bianchi eoi.

Viuesti un tempo e tributarie havesti S. 2
D' ossequio le prouincie e di tesoro;
E Roma ancor l' imperioso alloro
Chinar humile al tuo bel piè scorgesti.

Ma ria Fortuna, a tuoi gran fasti auersa,
La vita del tuo spirto, Antonio, uccise;
E la fè' de vassali errar permise
Fra le schiere nimiche (ahimè) dispersa.

E all' hora fù, che ingiuriosa sorte
Suggeri a la tua man trà infidi fiori
In picciol angue ismisurati horrori
E in un dente minuto horrenda morte.

Hebbe forza il veleno, anzi 'l dolore
D' irrigidir le membra e pietra farne;
Ma uiua carne in marmo e marmo in carne
Mira l' occhio confuso e ammira il core.

1*. 1) *Eine Marmorbüste Kleopatras, die irgendwelchen Zusammenhang mit der Kunst Michelangelos hätte, kommt in der Michelangelo-Literatur nicht vor. Vielleicht wurde die hier besungene nach der bekannten Zeichnung ausgeführt, die sich in zwei Kopien im Louvre und in der Casa Buonarroti erhalten hat. Vgl. im folgenden IV Cavalieri-Dokumente 3 Nr. 2. Brief Cavalieris an den Herzog Cosimo I.*

S. 3 Tu piangi, o marmo vivo; et odo il grido,
Che da la bocca tua manda l' affanno;
E al mirar del tuo sen l' infausto[a] danno,
Ahi, ch' anch' io per dolor mando uno strido.

Ma ahime, ch' in pietra hor mi trasformo anch' io;
E già mortal rigor la mente opprime;
Già col corso uital mancan le rime,
Adio Carmi, a Dio Cetra, e Lauri, a Dio.

F. Pona.[2])

Rom, Sammlung Harry Hertz.

(Wohl) Autograph. Ganz eigenhändig geschrieben und unterschrieben. Papier c. 20×29 cm. 4 Seiten (2 Blatt). Beschrieben S. 1—3; auf S. 4 als Rückaufschrift: Cleopatra.

In demselben modernen Umschlag liegt ein Blatt (2 S.) Papier, c. 20×28½ cm; darauf von anderer Schrift, aber wohl aus derselben Zeit, die zwei folgenden Epigramme:

A una testa di Michelagnolo Buonarroti
di bronzo in sala alla Pietraia.[3])
Sat magnum
Tua sola loco
decus addit imago.

Nel cortile sotto una testa di Bruto[4])
cominciata e non finita

1*. a) infausto *korrig. aus* atroce.

[2]) *Maffei, Verona illustrata II, 452 schreibt von Francesco Pona, einem Veroneser Arzte, daß er eine ungeheuere Anzahl von Büchern verfaßte »con sommo applauso di quell' età«. Er führt auch einige Hauptwerke auf: plantarum historia anatomica; la lucerna; la Cleopatra; Medicae artis Compendium usw. Vgl. auch Tiraboschi, Storia della lett. Ital. Napoli 1781. VIII, 197. Pona, geb. 1594 in Verona, starb nach 1652.*

[3]) *Die Villa La Petraja wurde von Brunelleschi am Fuß des Montemorello erbaut und war eine der herrlichsten Villen der Medici. Der Großherzog Peter Leopold ließ hier auch einen berühmten Brunnen von Tribolo aufstellen. (Vasari ed. Milanesi II, 331 Anm. 2 und VI, 79 Anm. 2.) Die erste, soweit ich sehe in der Michelangelo-Literatur völlig unbekannte, Inschrift bezieht sich auf die Bronzebüste Michelangelos, die aus dem Besitz des Antonio Del Francese da Castel Durante im Jahre 1570 an den Herzog von Urbino gelangte. Nach dessen Tode fiel sie den Medici zu und heute befindet sie sich im Museo Nazionale zu Florenz. (Vgl. Vasari VII, 332.)*

[4]) *Auch die Büste des Brutus war, wie wir dieser Aufzeichnung entnehmen, in der Villa La Petraja aufgestellt. Das berühmte Epigramm stammt aus der Feder Bembos. Vgl. Duppa, The life of Michel Angelo Buonarroti p. 250. Ausführlich behandelt über diese auf Bitten des Donato Giannotti für den Kardinal Ridolfi gearbeitete Büste I. A. Symonds, The life of Michelangelo Buonarroti. London 1893 (2. Auflage) II, p. 251 und 252. Die Büste war früher in den Uffizien und ist heute im Bargello aufgestellt.*

M. Dum Bruti scultor effigiem A.
de marmore ducit
B. In mentem sceleris[b]) venit et abstinuit. F.

2. Widmung der italienischen Übersetzung der »Roma Trionfante« des Biondo da Forli durch den venetianischen Verleger Michele Tramezino an Michelangelo (1548).

[*Titelblatt f. A I*] Roma Trionfante
di Biondo da Forli,
Tradotta pur hora per Lucio
Fauno di latino in buona
lingua uolgare.

[*f. A III' — A VI*]

A Michelagnolo Buonarroti Michele Tramezino.

De le molte cose degne di marauiglia, che gia hebbe Roma ne tempi che si altamente fiorì, tra le principali furono le dipinture, le statue, li edifici di tanta maestà, et bellezza, et di si grande artificio, che anchora insin a hoggi uengono pur assai di quasi tutto l' mondo, studiosi di cio, per uedere le reliquie, che di lor son rimaste; et ne riportano a casa disegni, impronti, et ritratti d' ogni ragione, et con tali esempi auanti, s' ingegnano di accostarsi quanto piu posseno a quella perfettione dell' arte, a cui si felicemente li Antichi si auicinarono, et tra li altri che hanno cio fatto uoi solo M. Michelagnolo cosi ci siate arriuato, che difficile cosa è, poter ben giudicare, se le opere uostre piu si assomigliano a quelle eccellenti antiche, ò piu quelle alle uostre; anzi posto da canto la debita riuerenza, ch' all' antichita si porta, chiaramente si uede, che anchor che sia necessario, che chi segue altrui, li sia doppo; uoi non di meno con la grandezza dello ingegno, et dello studio uostro, superata questa tal necessita, siate passato inanzi a uostri maestri, et li Antichi e moderni di gran lunga ui hauete lasciati a dietro: Pero che la doue li altri appena una sola di dette arti hanno intieramente saputo, uoi di tutte tre, Dipintura, Scoltura, Architettura, sete Maestro perfettissimo, et unico, cosa si rara, et non piu per adie|tro ueduta, che ueramente *F. A IIII* puo dirsi, hauer questa uostra eccellenza da uoi solo origine. Et benche tra li antichi si legga non so che di Eufranore; forse di qualche somiglianza alla uarieta dello ingegno uostro; nel ualore pero, si fu diuerso da uoi, ch' egli poche opere fece senza difetti, et di tutte le uostre, non a pur una pare che si possi apporre, et quelli che in una

b) sceleris, *darüber, ober der Zeile:* scelus.

sola furono stimati eccellenti, tanto par che rimanghino minori di uoi,
quanto che non solo delle arti, ma delle opere anchora, li auanzate in
gran numero. Per cio che nella Dipintura, piu figure penso io che habbi
la capella uostra di Sisto, et appresso lei quella che hor fate di Paolo,
che non hebbe ne il fatto d' arme di Paneo, ne il Portico di Polignoto,
ne la Tauola di Cebete, anchor che non dipinta, ma finta; ne di quanto
altro, dalli scrittori si fa mentione. Nella maestria poi, et nell' arte,
hanno saputo alcuni disegnare, et non colorire, molti questo, et non
quello: altri fare i contorni, e' mezi no: L'ombre, et non i profili: altri
animali, et non huomini: chi uestiti, et non ignudi: chi una cosa, et
non l' altra, et niuno quasi mai è uscito d' una sola sua maniera, secondo
che delli antichi si legge ne libri: et de moderni si uede per le mura,
et uoi si come nel tutto delle tre dette arti: cosi anche nelle parti siete
uniuersale, et come ciascuna di loro ui è propria, cosi uoi di tutte
insieme siete posseditore. Ilche da chi ben cio intende, si puo ageuol-
F. A IIII' mente conoscere in molte altre cose, ma piu nel | la detta capella: oue
tutte le maniere, tutte le carnagioni, tutti e mouimenti, tutte le posature,
tutti li stati possibili d' un corpo humano, et tutti li affetti dell' animo
si ueggono ispressi: con i scorci, sporti, sforzi, et mille altri particolari,
nelli antichi gia miracoli, e' n uoi cose ordinarie, si naturali, si uiui, si
proprij, che si potria quasi dire, che appena la Natura stessa ci saprebbe
aggiungere; anzi (che non parra forse pur uerisimile, et non di manco
è uerissimo) ogni di da lei ueggiamo, ciechi, monchi, zoppi, et corpi
tutti mostruosi, et ratratti prodursi: et da uoi non pur un' ogna si puo
ritrouare fuori della sua misura, et che non habbi la uera proportione.
Il medesimo auiene nella Scoltura, piu pare che habbiate fatto uoi solo
tra tanti impedimenti che ui hanno ritardato, che molti di quelli Prassitelli
et di que' Lisippi in sommo agio et sommo otio, et in quanto durò tutta
l' eta loro. Il Gigante, la Notte, l' Aurora, l' un et l' altro Duca, et la
nuoua sagrestia di san Lorenzo in Firenze, il Cupidine, il Bacco, la Pieta,
le tre statue co 'l resto della sepoltura di Giulio in Roma, la di bronzo
gia in Bologna, et altrove altre cose, sono tante, et son tali, che quando
alla uostra uita, una solamente di loro uoi hauessi fatta, sempre ne
riportaresti laude immortale. Hora pensi ogniun che premij, quali honori,
et che gloria meritamente se ui debbono, quando uoi uno solo, senza
quasi chi ui habbi, ne i ferri affilati, ne stemperati i colori, non che
F. A V con altri aiuti, o altri | ministri, tutto cio hauete fatto si diuinamente, et
sempre con una diligenza, un finimento, una nettezza, una patienza in-
finita, et a chi non l' ha ueduta da non creder mai. Pero che l' ingegni
sublimi come il uostro è quanto piu in alto si leuano, tanto men sogliono
curarsi di tornare al basso, et tutti fissi, et attenti a maggiori imprese,

ben ispesso le minori non cosi pregiare. Hanno queste arti, come l' altre che uan seguendo i uestigi della Natura, principalmente tre gradi uno sotto l' altro al pari, e 'l terzo sopra di lei, uoi che si ualorosamente, insin da uostri uerdi anni salisti a questo ultimo, non pero ui sdegnate, scendere hora in su 'l primo, hora in su 'l secondo, et ouunque fa bisogno per tutti discorrere, ma con tal contrapeso, con tanta dignita, et uaghezza, che in ogni luogo apparite uguale a uoi stesso, et cosa non è che facciate o piccola, o grande, nella quale non risplenda, non so che sòpra humano, Eroico, Diuino, che abbaglia lo intelletto altrui, et empie di stupore il mondo. Onde non men che faccino le stelle dal sole, non solo i uostri discepoli: ma i maestri anchor d' altri, hanno da detto splendore preso un nuouo lume, a cui tanto si accendono i desideri di quelli che son di queste arti, che hoggi mai dello antico poco si curano. Tacio della Architettura, pero che assai ne fauella Fiorenza uostra, et fannone certissima fede la libreria, e ripari che in essa si ueggono: da quali ogniun puo comprendere, quanto nelle tre parti che da tal arte si aspettano, for|tezza, commodita, ornamento, ogni cittade di uoi si potria *F. A V'* promettere. Pur che o uoi questa all' altre uolessi antiporre, o ueramente alle uostre piu che humane, et infinite uirtu, fussino et uite infinite, et piu che humane forze congiunte. Ma questo non è il proposito, che mi ha mosso a scriuerui: Pero che dire io a uoi delle lode uostre, non so quanto si conuenga, ne a la uostra modestia, ne al mio non altro saperne, che poca parte di tante, che la fama sparge. Ritornando dunque a quello che da principio lasciai, dico che le cose antiche, per la lor tanta grandezza, et perfettione, non solo da molti artifici sono state ritratte, ma da diuersi autori, a memoria perpetua in più libri scritte. De quali come di piu membra hauendo Biondo Flauio da Forlì, istorico tra latini de nostri tempi assai celebre, fatto come un corpo, et scrittone il libro chiamato Roma Trionfante; giudicandola io una di quelle opere, che a ciascuno che la legga possi et dilettare, et giouar non poco, a fin che piu ne sian partecipi, che prima non erano, l' ho fatta tradurre in lingua nostra uolgare, et pensando meco stesso sotto nome di chi si douessi dar fuora, subito di uoi mi souuenne. Il quale hauendo gia ridotta con la maggior parte delle opere sopranominate, et riducendo ogni giorno la citta di Roma nello antico suo splendore, et forse piu chiaro, et quanto in questa parte a uoi si appartiene, facendola di nuouo trionfare: non ueggo a chi piu ella ragioneuolmente si debba, che a | uoi. Altrimenti ben so io, che cosi fatto mio dono poco ui puo *F. A VI* giouare, o piacere, non contenendo in se cosa, che a uoi nuoua sia, et che o non uediate ad ogni hora con li occhi, o non penetriate con la mente, anzi gia l' habbiate in essa, come in idea certissima, et larghissimo

fonte, di tutto cio che di perfetto in tal cose si possa desiderare. Ma s' ella forse a uoi non fia ne di diletto alcuno, ne di giouamento, voi certo sarete a lei di utile, et di honor grandissimo, percio che quando non per altro, per uenir solamente nelle uostri mani, et starsene all' hombra, anzi luce del nome, et del fauor uostro, sara Roma ueramente piu che trionfante. Vi prego dunque a riceuerla, con quello amore, et quello animo, che da me si manda, ne per merito alcuno ch' io habbia con uoi, che pur non mi conoscete, nõn che altro, ma per lo nobile sugetto, et pe 'l nome di Roma ch' ella porta seco. Il quale nome conseruato, cresciuto, et illustrato da uoi, in quanto si è detto, non dubito che anchora in questo farete il medesimo, et io sopra ogni altra cosa, sempre haro da gloriarmi, di hauer a tal mia fatica saputo eleggere, si honorato, si raro, si buono, et si gran Protettore.

[*Am Schluß, f. 368:*]

In Venetia, per Michiele Tramezzino.
Nel MDXXXVIII.

Vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 241 und Anm. 1 und Anhang II C II, S. 785.

3. Widmung von Carlo Lenzoni's nachgelassener Schrift »Difesa della lingua fiorentina e di Dante« durch den Herausgeber Pierfrancesco Giambullari an Michelangelo (1556/57).

[*Titelblatt*] Carlo Lenzoni.

In difesa della | lingva Fiorentina, | et di Dante. | Con le regole da | far bella et | nvmerosa | la prosa. | Con Priuilegio. |

In Fiorenza | MDLVI.

Zunächst (S. 3—4) Widmung des Herausgebers Cosmo Bartoli: »Allo illvstr. et eccell. sig. il S. Cosmo de Medici II. dvca di Firenze.«

S. 5 [*S. 5—6.*] Al virtvosissimo Michelagnolo Bvonarroti; Pierfrancesco Giambvllari. S. [= *salute*].

Sofocle[a]), quel gran Tragico, de' l quale si honoratamente parla Aristotile, disse già, mentre poeticamente insegnaua il uiuer ciuile, Michelagnolo eccellentissimo: e' bisogna che il vivo serva al defvnto, et come tenuto à morire anche egli, lo soccorra sempre, et lo aiuti; Sententia certamente molto notabile, et ben degna di cotanto huomo. La quale quante uolte mi si è presentata all' animo, perche apertamente mostra ella il uero, tante uolte mi sono conosciuto debitore di due cose, alla dolce memoria del nostro Carlo Lenzoni. Primieramente de' l ridurre in un' corpo solo, et appresso mandare in luce, queste honorate

3. a) Das hier gesperrt Gedruckte ist in dem Originaldrucke fett gedruckt.

fatiche, tanto animosamente prese da lui, per la giusta et uera Difesa, del nostro diuinissimo Dante, et della lingua che noi parliamo: Et secondariamente, de lo indrizzarle, et sacrarle à uoi, come haueua deliberato egli stesso, per quanto insieme ne ragionammo infinite uolte; Et non certo senza ragione. Conciosia che hauendoui sempre conosciuto, per sommamente giudicioso; et sapendo che la Pittura, et la Poesia, sono tanto simili infra di loro, che quella (come ogn' un sà) è chiamata Poesia mutola, et questa, Pittura con la fauella, ui teneua per non punto meno eccellente, in questa che in quella: Perilche ragionando in tutta questa opera, de la Bellezza, Eccellencia, et Virtù dello unico et uero Poeta; ancora che sino al di d' hoggi, mal conosciuto forse da molti, si persuadeua che à uoi solo, unico certo in tutte le cose, et eccellentissimo nel giudicio, meritamente si conuenisse lo indrizzarla. Aggiugneuasi à questo per non ragionare al presente di quello amor singulare, et fuor di misura, che per la somma cognitione che sopra ogn' altro hauete di lui, portaste sempre a questo Poeta; aggiugneuasi dico, una tacita osseruatione, di alcune conformità, che tra uoi et Dante appariscono, degne certo d' esser notate. Imperò che, oltra che l' uno, et l' altro di uoi, è nobile, et Fiorentino, et eccellentissimo nella sua professione; Dante con le tre scientie, Imitatiua, Naturale, et Diuina, ci hà partorito luce si gran|de, et splendor si chiaro; che impossibile è non uederlo, a chi non *S. 6*
serra gliocchi à se stesso: Et uoi con le tre uostre Arti Pittura, Scultura, et Architettura, hauete tanto illustrato et le Menti et gli occhi degli huomini, che da qualche ostinato in fuori nessun' può scusarsi de falli. Dante se bene auanti di lui, et negli stessi Tempi suoi, erano stati molti Toscani, Maestri di Rime, et di uarij et diuersi componimenti; Fu pure ueramente il primo, che per la marauigliosa unione predetta, condusse il Poema a tanto alto grado, che è si puo piu tosto ammirarlo, che pareggiarlo; Et uoi se bene auanti di uoi, et ne' tempi uostri, hanno con somma lode operato alcuni, in qual si è l' una d' esse tre Arti; solo pure et nanzi ad ogn' altro, marauigliosamente abbracciandole tutte dentro a uoi stesso, hauete tanto inalzato l' honor di quelle, che si puote et si debbe piu tosto imparar da uoi, che sperar di paragonarui. Dante, et sia questa l' ultima, che troppo sarebbe lungo il trouarle tutte; se forse non hà trasceso tutti gli Antichi, Latini et Greci, correndo pur con essi tanto del pari, che nessun' gli mette piè innanzi, giustamente è ammirato et stupito per l' uniuerso, da chiunche ben lo conosce: Et uoi, se non gli hauete forse passati, pareggiando niendimanco tanto gli Antichi, che le statue uostre per alcun tempo state sotto terra, et appresso ridotte in luce, guadagnarono il pregio et il nome, delle piu belle, et piu merauigliose Anticaglie, che si sian' uiste ne' tempi nostri; Meritamente siete lodato,

et celebrato eccessiuamente, da chiunque uede, et considera, quel che uoi fate. Mossesi dunque Carlo con gran' ragione, a uoler dedicarui questa Difesa: Et io con forse non molto meno, per la debita esecutione di quel desiderio che dalla Morte gli fu interotto, al presente ue la presento. Accettatela benignamente: perche in un' tempo medesimo, ne sarete honorato uoi, satisfatto esso Carlo, et io sciolto da quel legame, che la pia, et quasi christiana sentencia detta di sopra, strettamente m' haueua auuolto. Et auuenga che uoi non mi siate per questo in obligo alcuno, perche io ui dono il uostro medesimo, desidero pur sommamente, et ui prego che uoi m' amiate: Perche io da' l canto mio, et ui amo certo con tutto 'l cuore, et con la mente sempre ui inchino, et riuerisco. Viuete felicemente.

[*Am Schluß:*] Stampata in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, con priuilegio del sommo Pont. Papa Paolo IIII et della Cesarea Maesta. Et dell' Illustriss. et Eccellentiss. Signore, il Signor Duca di Fiorenza.

MDLVII.

Vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 564 und Anhang II C II, S. 785.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Frage der van Eyck-Technik.

Von **Dr. A. Eibner**, Privatdozent.

Bezüglich der Lösung dieser in meinem letzten Aufsatze »Die Öl- und Temperamalerei in historisch-naturwissenschaftlicher Betrachtung«[1]) kurz berührten Frage habe ich auf drei Gesichtspunkte hingewiesen, die hier zum Ziele führen können: 1. die Quellenforschung, 2. maltechnische Versuche, 3. chemisch-mikroskopische Untersuchung. Das erste dieser Arbeitsgebiete setzt große Objektivität des Bearbeiters voraus. Man hat sich vor zu weit gehenden Schlüssen aus den Texten zu hüten. Es ist zwischen den darin enthaltenen Tatsachen und der an letztere angeknüpften eigenen Kombination streng zu unterscheiden. Auf diese Weise entgeht man der Gefahr, den Quellen mehr zu entnehmen, als sie enthalten.

Die älteste Überlieferung über die van Eyck-Technik besitzen wir in »Le vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino ai tempi nostri« von Giorgio Vasari, Maler aus Arezzo. Das Werk erschien in Florenz in erster Auflage im Jahre 1550, also ca. 100 Jahre nach dem Tode des Jan van Eyck.[2]) Die einschlägigen Stellen finden sich in den Introduzzioni und in der Beschreibung des Lebens des Malers Antonello da Messina.

Bezüglich der Qualität des Vasari als Schriftsteller ist zwar bekannt, daß seine Schriften sowohl historische als technische Ungenauigkeiten aufweisen; auch ist ihm eine gewisse Schwulstigkeit der Sprache eigen, die ihm u. a. den Namen des Kunstschwätzers von Arezzo eintrug; da wir jedoch weder ein früheres, noch ein genaueres und selbständiges späteres Dokument über die Erfindung der van Eyck besitzen, so ist es notwendig, diese Mängel des Werkes in Kauf zu nehmen. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß Vasari Maler von Beruf war und daher bezüglich des rein malerischen Teiles seiner Ausführungen kompetent ist. Es wird aus den folgenden Textstellen dieses Autors ersichtlich werden,

---

[1]) Techn. Mitteilungen f. Malerei, Jahrg. 22, Heft 14—17.

[2]) Jan van Eyck starb im Jahre 1446.

daß auch seine Darstellung der vorwürfigen Frage sachlich und anschaulich durchgeführt ist.

Die Angabe des Vasari[3]) am Beginne des XXI. Kap. des Proemio (introduzzione), der Einleitung zu seinen Lebensbeschreibungen, daß Jan van Eyck der Erfinder der Ölmalerei sei,[4]) ist, wie allgemein bekannt, unrichtig und bedeutet für uns nur, daß die van Eyck vom Jahre 1410 ab nicht mehr in Tempera malten, bezw. daß ihre Erfindung in einer neuen Methode der damals in der Malerei im allgemeinen Sinne des Wortes längst bekannten Ölanwendung bestand.

Zur vollen Würdigung der speziellen Angaben über diese Erfindung in der Biographie des Antonello sind natürlich sämtliche einschlägigen Stellen der Introduzzioni und besonders des Kap. XXI, welches über die Ölmalerei handelt, sowie einige vorausgehende und folgende heranzuziehen. Sie geben in ihrer Gesamtheit einen Überblick darüber, was Vasari über die Ölmalerei seiner Zeit wußte, und lassen eine vollständigere Beurteilung der Hauptstellen in der Biographie des Antonello zu, als diese allein aus dem Zusammenhange herausgerissen zu geben vermöchten. Hat man sodann noch die Zuverlässigkeit der Angaben des Vasari mittels älterer einwandfreier Quellen über diesen Gegenstand geprüft, so gewinnt man ein ziemlich vollständiges Bild dessen, was Vasari mit seinen allerdings dürftigen, aber wahrscheinlich keineswegs unrichtigen Angaben über das Wesen der Erfndung der van Eyck gemeint haben mag, bzw. was er nicht gemeint haben kann.

Zur Beurteilung der folgenden Texte ist es wichtig, zu wissen, daß Vasari, von seinem bekannten Irrtum ausgehend, in seiner Darstellung der Entwicklung der Malerei in den Introduzzioni durchwegs die neue Manier der van Eyck in schärfsten Gegensatz zur bisherigen Temperamalerei und ihre Unzulänglichkeit stellt. Daß auch Vasari ebenso wie seine Zeitgenossen und Vorgänger die Ölmalerei künstlerischen Inhaltes kannte, geht aus folgender Stelle im XVIII. Kap. hervor: »Tutte le pitture adunque ò à olio, ò à fresco, ò à tempera si debbon fare talmente unite ne' loro colori.« Im XIX. Kap. findet sich eine Stelle ähnlichen Inhaltes, die außerdem beweist, daß van Eyck die Ölmalerei nicht

---

3) Ich bediente mich der Originales der k. b. Staatsbibliothek vom Jahre 1550, der ersten Ausgabe, in der das Werk von Vasari erschien, und der Ausgabe Le Monnier vom Jahre 1848.

4) »Fu una bellissima inventione et una gran commodità all' arte della pittura il trovare il colorito à olio; di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia.« D. h.: Eine sehr schöne Erfindung und eine große Annehmlichkeit für die Kunstmalerei bestand in dem Funde des Malens mit Öl. Der erste Erfinder davon war Johann von Brügge.

erfunden haben kann, bzw. daß Vasari dies wußte; sie lautet: »Molti de' nostri artefici vagliono assai negli altri lavorii, cio è à olio, ò à tempera«; d. h. »Viele unserer Künstler sind auch Meister in den anderen Arbeitsmethoden, nämlich in Öl und in Tempera.« Es war unmittelbar vorher von der Freskomalerei die Rede gewesen. Diese allerdings 100 Jahre nach dem Tode des Jan van Eyck geschriebenen Worte machen, da sie ohne jeden Hinweis auf diesen geschrieben sind, ganz den Eindruck, daß Vasari etwas längst Bekanntes mitteilte, wie denn auch historisch feststeht, daß die Maltechnik in Öl lange vor Vasari und vor den van Eyck bekannt war,[5]) sowie daß Vasari das Traktat des Cennino vom Jahre 1437 kannte, in dem die Ölmalerei erwähnt wird. Die zitierte Stelle des Vasari: »Fu una bellissima inventione« usw. ist also ein allerdings nicht entschuldbarer historischer Fehler. Im Kap. XX definiert Vasari die Temperamanier als Malerei mit Eigelb und bemerkt hierbei, daß nur bei den blauen Pigmenten Pergamentleim oder Gummi an Stelle von Ei als Bindemittel verwendet werde. Am Schlusse dieses Kapitels fährt er fort: »Et poi venuto il lavorare à olio che ha fatto per molti mettere in banda il modo della tempera, si come oggi veggiamo; che nelle tavole et nelle altre cose d' importanza si è lavorato et si lavora ancora del continuo«; d. h.: »Es kam sodann das Arbeiten in Öl auf, welches manche Maler das Temperaverfahren beiseite setzen ließ, wie wir heute sehen und welches bei Tafelbildern und anderen Sachen von Bedeutung gehandhabt wurde und noch heute im Gebrauche ist.« Der aus dieser Stelle zu ziehende Schluß ist derselbe, wie der aus der vorangegangenen gezogene. Man kann also dem Vasari wohl kaum den Vorwurf machen, er habe den van Eyck die Erfindung der Ölmalerei im ganz allgemeinen Sinne des Wortes zuschreiben wollen. Nachdem Vasari im XXI. Kap. die Nachfolger der van Eyck in Flandern und Italien aufgezählt, hebt er die Vorzüge der neuen Art von Ölmalerei mit folgenden Worten hervor: »Questa maniera di colorire accende più i colori; ne altro bisogna che diligenza et amore; perchè l' olio in se si reca il colorito più morbido, più dolce et delicato et di unione et sfumata maniera più facile che gli altri et mentre che fresco si lavora i colori si mescolano et si uniscono l' uno con l' altro più facilmente. Et in somma gli artefici danno in questo modo bellisima grazie et vivacità et gagliardezza alle

---

5) Eastlake weist in seinen Materials for a History of Oil Painting im Kap. III: The earliest practise of Oil Painting p 30. nach, daß die Ölmalerei in England im 13. und 14. Jahrhundert bekannt war. Ch. Dalbon: »Les origines de la peinture à l' huile.« Paris, Perrier & Co. 1904, zeigt, daß in Frankreich die Ölmalerei, allerdings meist als Bannermalerei ebenfalls im 13. Jahrh. bekannt war.

figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure et che elle eschino de la tavola. Et massimamente quando elle sono continovate di buono disegno con invenzione et bella maniera. Ma per mettere in opera questo lavoro si fa così: Quando vogliono cominciare ciò, ingestato che hanno le tavole o quadri, gli radono et datovi di dolcissima colla quattro ò cinque mani con una spugna, vanno poi macinati i colori con olio di noce o di seme di lino (benche il noce è meglio perchè ingiallo meno) et così macinati con questi olii che è la tempera loro non bisogna altro quanto à essi che distengerli col penello. Ma convienne far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, Giallolino, Terre de campane mescolati tutti in un corpo solo et quando la colla è secca impiastarla su per la tavola; il che molti chiamano la imprimatura.« Zu deutsch: »Diese Art zu malen macht die Farben feuriger; man braucht nur Sorgfalt und Liebe zur Sache; denn das Öl an sich macht das Kolorit schon zarter, feiner und delikater und gestaltet die Vereinigung und die abgetönte Manier leichter als die anderen Malweisen und so lange man ins Nasse malt, mischen sich die Farben und vereinigen sich miteinander viel leichter. Die Künstler geben in dieser Manier ihren Figuren die schönste Grazie, Lebenswahrheit und Kraft derart, daß ihre Figuren uns oft Reliefe zu sein und aus der Bildfläche herauszutreten scheinen. Und dies ganz besonders, wenn sie in guter Zeichnung, mit Erfindung und in schöner Manier gefertigt sind. Um eine solche Arbeit ins Werk zu setzen, verfährt man also: Wenn die Maler anfangen wollen, d. h. wenn sie die Tafeln eingegipst haben, schleifen sie dieselben, tragen vier bis fünf handvoll besten Leim mit einem Schwamm auf; dann werden die Farben mit Nuß- oder Leinsamenöl angemacht (obwohl das Nußöl besser ist, weil es weniger vergilbt), und nachdem so die Farben mit diesen Ölen, beziehungsweise mit der Mischung aus ihnen angerieben sind, bedarf es nichts weiteren als sie mit dem Pinsel aufzustreichen. Aber es ist gut, vorher eine Grundierung mit trocknenden Farben zu machen, wie Bleiweiß, Neapelgelb und Erdfarbe, die alle zu einer Farbe zusammengemischt werden, und wenn der Leim trocken ist, diese auf die Tafel aufzutragen. Dies nennen viele die Imprimatur.«

Es ist hier sowohl die künstlerische Erscheinung von Ölbildern, wie die Art ihrer Herstellung mit so hinlänglicher Schärfe gekennzeichnet, daß ein Zweifel darüber, ob Vasari das Wesen der künstlerischen Ölmalerei seiner Zeit gekannt habe, nicht bestehen kann. Besonders bemerkenswert erscheint, daß er die trocknende Wirkung gewisser Pigmente auf die Öle gekannt hat. Im XXII. Kap., in dem die Malerei auf Mauern besprochen wird, erwähnt Vasari u. a. schon das olio bollito et cotto,

d. h. gesottenes und gekochtes Öl, und gleich darauf findet sich folgende noch wichtigere Stelle: »...... tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice; perchè facendo questo non accade poi vernicarla«; d. h.: »Man mischt immer unter die Farben etwas Firnis; denn tut man dies, so braucht man nachher nicht zu firnissen.« Wir werden später sehen, daß Vasari von den Bildern des van Eyck schreibt, daß sie nicht gefirnist zu werden brauchten. Die weitere Stelle: »et poi fa in una pignatta una mistura di pece greca et mastico et vernice grassa et quello bollito, con un penell grosso si da nel muro« zeigt noch deutlicher, also die vorige, weshalb diese Farben nicht gefirnist zu werden brauchten: Sie lautet zu deutsch: »Sodann mache in einem Kochtopfe eine Mischung von griechischem Pech, Mastix und fettem Firnis und trage sie nach dem Kochen mit einem dicken Pinsel auf die Mauer auf.«

Vasari hatte also von der zu seiner Zeit längst üblichen Anwendung von Ölharzfirnissen Kenntnis und kannte ferner ihre Zubereitung durch Kochen der Öle mit Harzen zum Zwecke der Auflösung der letzteren. Sollten auch diese Firnisse vor den van Eyck nur für handwerkliche Arbeiten verwendet worden sein, so steht der Annahme nichts entgegen, daß diese sie in verbesserter Form bei Herstellung von Kunstwerken anwandten. Doch dies ist Kombination.

Nur mit Hilfe der zitierten Stellen ist es möglich, die bekanntlich sehr kurz und dürftig gehaltenen Stellen in der Biographie des Antonello da Messina über die Erfindung der van Eyck ganz im Sinne des Autors zu interpretieren. Indem wir zu dieser selbst übergehen, ist es vorher von hohem Interesse, jene Stelle im Beginne der Biographie genauer zu besehen, wo Vasari von der Unzulänglichkeit der Temperamalerei spricht; sie lautet; »Avendo eglino[6]) massimamente cercato di ridurre in miglior grado la pittura, senza pensare a disagio o spesa o ad alcun loro interesso particolare. Sequitandosi adunque di adoperare in su le tavole ed in su le tele non altro colorito che à tempera; il qual modo fu cominciato da Cimabue l' anno 1250, nello stare egli con que' Greci, e seguitando poi da Giotto et dagli altri, de' quali si è insino a qui ragionato; si andava continuando il medesimo modo di fare: sebbene connoscevano gli artefici, che nelle pitture a tempera mancavano l' opere d' una certa morbidezza e vivacità, che arebbe potuto arecare, trovandola, più grazia al disegno, vaghezza al colorito, et maggior facilità nell' unire i colori insieme; avendo eglino sempre usato di trattegiare l' opere loro per punta di penello. Ma sebbene molti avevano, sofisticando, cercato di tal

6) Sc. i maestri.

cosa; non però aveva niuno trovato modo che buono fusse, nè usando vernice liquida, o altra sorte di colori mescolati nelle tempere. E fra molti che cotali cose o altre simili provarono, ma invano, furono Alesso Baldovinetti, Pesello et molti altri; a niuno de' quali riuscirono l' opere di quella bellezza et bontà che si erano immaginati. Et quando anco avessino quello che cercavano trovato; mancava loro il modo di fare che le figure in tavola posassino come quelle che si fanno in muro; ed il modo ancora di poterle lavare senza che se n' andasse il colore; e che elle reggessino nell' essere maneggiate ad ogni percossa delle quali cose ragunandosi buon numero d' artefici avevano, senza frutto, molte volte disputato. Questo medesimo desiderio avevano molti elevati ingegni che attendevano alla pittura fuor d'Italia cio è i pittori tutti di Francia, Spagna, Alemagna et d' altre provinzie. Avenne dunque, stando le cose in questi termini, che lavorando in Fiandra Giovanni da Bruggia, pittore in quelle parti molto stimato per la buona prattica che si aveva nel mestiero acquistato, che si dilettava dell' archimia a far di molti olij per far vernici ed altre cose, secondo i cervelli degli uomini sofistichi come egli era.«

Zu deutsch: »Es haben viele Meister sich außerordentlich bemüht, die Malerei auf eine höhere Stufe zu bringen, ohne Unbequemlichkeit und Ausgaben zu scheuen oder an Sonderinteressen zu denken. Da man nun auf Tafeln und auf Leinwand keine andere Malweise verwendete als die Tempera, eine Art von Malerei, die von Cimabue im Jahre 1250 begonnen wurde, indem er hierbei sie den Griechen entlehnte und die dann von Giotto und den anderen Meistern, von welchen wir bisher sprachen, fortgesetzt wurde, so fuhr man fort, sich derselben Methode zu bedienen, obwohl die Künstler wußten, daß die in Tempera gemalten Werke einer gewissen Weichheit und Lebhaftigkeit ermangelten, die, hätte man sie gefunden, der Zeichnung mehr Grazie, dem Kolorite mehr Anmut und größere Leichtigkeit in der Vermischung der Farben miteinander hätte bringen können, da sie stets gewohnt waren, ihre Arbeiten mit der Spitze des Pinsels zu schraffieren. Doch, obwohl viele Künstler in sophistischer Weise derartiges gesucht haben, so hatte noch niemand eine Methode gefunden, die passend gewesen wäre, weder durch Anwendung von vernice liquida,[7] oder von anderen Arten mit den Bindemitteln vermischter Farben. Unter den vielen, welche solche oder andere Dinge probierten, aber umsonst, waren Alesso

7) Vernice liquida heißt wörtlich »flüssiger Firnis« und ist eine Auflösung von Sandarak oder Mastix in einem trocknenden Öle unter Anwendung der Hitze bereitet; ein Öllack im heutigen Sprachgebrauche. Diese waren lange vor Vasari in Anwendung.

Baldovinetti,[8]) Pesello und viele andere; keinem von diesen gelang es, Werke von jener Schönheit und Güte zu schaffen, wie sie es sich vorgestellt hatten. Und wenn sie auch gefunden hätten, was sie suchten, es fehlte ihnen die Manier, zu bewirken, daß die Figuren auf den Tafelbildern hafteten wie jene, welche man auf der Mauer zu machen versteht; ebenso ferner die Manier, sie waschen zu können, ohne daß die Farbe abging und daß sie keinem Schaden durch Berührung ausgesetzt waren. Es hat sich eine große Anzahl von Künstlern oftmals versammelt, um über diesen Gegenstand zu verhandeln, jedoch umsonst. Denselben Wunsch hatten viele auserlesene Geister aus Malerkreisen außerhalb Italiens, nämlich alle Maler in Frankreich, Spanien, Deutschland anderen Ländern. Als die Dinge so standen, geschah es, daß in Flandern Johann von Brügge, ein dort sehr geschätzter Künstler, infolge der Geschicklichkeit, die er sich in seinem Fache erworben hatte, sich anschickte, verschiedene Sorten von Farben zu prüfen, und da er sich mit Alchemie beschäftigte,[9]) viele Öle zu bereiten, um Firnisse herzustellen, sowie andere Mittel, wie dies eben spekulativen Köpfen eigen ist, wie er einer war.«

Aus dieser Stelle geht für den unbefangenen Leser zweierlei hervor. 1. daß Vasari die Nachteile der alten Temperamanier sehr genau kannte. Die Schilderung davon ist so plastisch, daß jeder Maler Freude daran haben kann.[10]) 2. daß Vasari diese so genaue Schilderung der Unbequemlichkeit und Unzulänglichkeit der Temperamalerei wohl auch zu dem Zwecke gemacht haben wird, um die neue Erfindung der van Eyck in desto glänzenderes Licht zu setzen. Hieraus folgt für den Leser der Schluß, daß diese Erfindung nicht in einer Abart derselben Manier beruhen dürfte, die Vasari so schlecht beurteilte, zumal da in den bisher zitierten Texten und auch in den späteren nirgends von einer Beimischung von Ei zum Öle gesprochen wird.

Im weiteren Texte des Vasari werden wir zunächt damit bekannt gemacht, daß Jan van Eyck anfangs noch in Tempera malte, denn es wird von einem Bilde erzählt, dem er nach der Vollendung »den Firnis gab«: »Poichè l'ébbe con molta diligenza condotta a fine, le diede la vernice, e la mise a seccarsi al sole come si costuma«,

8) Ich komme auf diese Stelle noch zurück.

9) Diese Stelle wird im folgenden besprochen werden.

10) Eastlake behauptet in seiner »Examination of Vasari's statements respecting the invention of van Eyck«; Vol. 1. der Materials etc. pag. 219—267 sogar, daß Vasari die Nachteile dieser Methode übertrieben habe, und weist darauf hin, daß die Bilder von Filippo Lippi zweifellos in Tempera gemalt sind und daß der angenehme Auftrag, den sie zeigen, von einem Zusatze von Honig zur Tempera herrühre.

d. h.: »Nachdem er es mit großem Fleiße vollendet hatte, gab er ihm den Firnis und stellte es zum Trocknen an die Sonne, wie es üblich war«. Die Tafel zersprang, wie Vasari weiter erzählt, und als van Eyck sich den Schaden besah, beschloß er etwas zu unternehmen, damit ihm die Sonne keinen solchen Schaden mehr zufügen könne. Vasari fährt weiter fort: »E così recatosi non meno a noia la vernice, che il lavorare a tempera, comminciò a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che seccasse all' ombra senza mettere al sole le sue pitture«, d. h.: »Und nachdem er nicht nur des Firnissens, sondern auch des Malens in Tempera überdrüssig geworden war, fing er an, darüber nachzudenken, wie er eine Art von Firnis machen könne, der im Schatten trocknete, so daß er seine Bilder nicht an die Sonne zu stellen brauchte. Diese Stelle bedeutet nichts anderes, als daß van Eyck die alte Methode der Temperamalerei mit nachherigem Firnissen wegen ihrer Nachteile aufgab. Er hatte, wie aus dem Vorausgegangenen zu schließen, zwei Gründe hierfür: 1. die mangelhafte Ausdrucksfähigkeit und spröde Art des Auftrages der damaligen Tempera, 2. das zu langsame Trocknen der bisherigen Schlußfirnisse. Er suchte also einen Firnis zu erfinden, der im Schatten, d. h. rasch trocknete. Setzen wir voraus, daß er ihn wirklich fand, so folgt aus der Stelle, daß van Eyck die Temperamalerei verließ, daß er diesen Firnis auch anders anwendete, als man es bei Tafelbildern bisher zu tun gewohnt war. Es wird sich aus den nun folgenden Stellen im Vasari erweisen, daß diese Schlußfolgerung berechtigt ist.

Diese Stellen sind es, welche, falls man die bisher zitierten nicht vorher gelesen hat, Zweifel an dem Wesen der Erfindung der van Eyck aufkommen lassen könnten, die aber im Zusammenhange des Ganzen ein ziemlich klares Bild dessen geben, was van Eyck erfand, sie lauten:

»Onde poichè ebbe molte cose sperimentate et pure et mescolate insieme; alla fine trovò, che l'olio di seme di lino et quello delle noci, fra tanti che n'aveva provati, erano più seccativi di tutti gli altri. Questi dunque, bolliti con altre sue misture gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderato. Dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide che il mescolare i colori con questi sorti d'olij dava loro una tempera molto forte, et che secca, non solo non temeva l'acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per se senza vernice; et quello che più gli parve mirabile, fu che si univa meglio che la tempera infinitamente.« Zu deutsch: »Nachdem er viele Mittel, sowohl rein als mit einander gemischt, probiert hatte, fand er zuletzt, daß das Leinöl und das Nußöl unter allen Ölen, die er darauf untersucht hatte, am

besten trocknend sind. Diese also, gekocht mit andern seiner Mixturen, gaben ihm den Firnis, den er und auch alle Maler der Welt lange ersehnt hatten. Nachdem er verschiedene Proben angestellt hatte, sah er, das das Mischen der Farben mit diesen Sorten von Ölen ihnen eine sehr feste Bindung gab, und daß diese, einmal trocken, nicht allein das Wasser nicht mehr zu fürchten hatte, sondern auch die Farbe so leuchtend machte, daß sie ihr Glanz von selbst und ohne Firnis gab.[11]) Und was ihm noch wunderbarer schien, war, daß sie sich unendlich viel besser verband als die Tempera.«

Betrachtet man diese Textstelle zunächst nur für sich allein, so geht schon aus dem Schlußpassus bis zur Evidenz hervor, daß nach Vasari die Erfindung des van Eyck in einem anderen Material bestanden haben muß, als es die bisherige Tempera war; Vasari hätte sonst nicht sagen können, daß das Mittel unendlich viel besser band als die Tempera. Es geht aber noch aus zwei weiteren Stellen das gleiche hervor: Vasari sagt, daß das Mittel von selbst und ohne Firnis Glanz besaß. Es ist bekannt, daß alle Temperamalerei nach dem Trocknen matt ist und erst durch den Schlußfirnis Glanz erhält. Man muß also notwendig schließen, daß das Mittel der van Eyck den Firnis schon enthielt. Daß dies der Fall war, geht aus der weiteren Stelle hervor, wonach Lein- und Nußöl mit anderen Mixturen gekocht wurde. Nimmt man nun aber die letzte Textstelle von »Onde poichè« bis «infinitamente« als Ganzes und verbindet damit gedanklich die vorhergegangenen mit ihrer so drastischen Schilderung der Unzulänglichkeit der Tempera und erwägt endlich, daß Vasari in der ganzen Stelle: »Onde poichè« nirgends vom Ei spricht, obwohl er in der Biographie des Baldovinetti gleich zu Beginn eine unbrauchbare Mischung von Eigelb und Öl erwähnt und daher es sicher bei Antonello auch getan hätte, wenn diese Mischung sich bewährt hätte, so kommt man zu der unabweisbaren letzten Schlußfolgerung, daß die Erfindung der van Eyck überhaupt nicht in der Anwendung irgend eines Temperabindemittels, d. h. eines Eigelb enthaltenden Gemisches, bestanden haben könne. Dieser Schluß ergibt sich direkt aus Vasari ohne Zuhilfenahme irgendeines anderen Schriftstellers.[12])

Die Frage nach der Art des neuen Mittels zu lösen, ist nun Sache der Kombination, obzwar man versucht sein möchte, zu behaupten, Vasari habe auch diese im Prinzip schon gelöst. Er spricht sowohl in

[11]) Man vergleiche hiermit die schon zitierte Stelle: »Tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice; perchè facendo questo non accade poi vernicarla«.

[12]) Die Schilderung des Carel van Mander von der Erfindung der van Eyck ist eine erweiterte Kopie des Berichtes von Vasari und bringt keine neuen sachlichen Momente.

der Einleitung zu den Vite, wie auch in der Hauptstelle wiederholt von »vernice«, was, wie wir wissen, einen Öllack, oder zumindest gekochtes Trockenöl (Lein- und Nußölfirnis) bedeutet. An zwei Stellen macht er Mitteilung über die Zubereitung dieser Lacke durch Kochen bestimmter Harze in trocknenden Ölen, d. h. vom Auflösen derselben in letzteren. Im Zusammenhalte mit der erwähnten Stelle, wonach die Malereien der van Eyck nach 1410 ohne gefirnist zu sein schon Glanz besaßen, muß man schließen, daß dieser einen gekochten Firnis, oder einen Öllack, und zwar einen rascher trocknenden als die seither verwendeten, benützte, mit dem er die Pigmente anrieb, so daß er also mit Ölfirnis- oder Ölharzfarben malte.

Diese aus den Texten sich völlig ungezwungen ergebende Schlußfolgerung zogen u. a. auch Merrifield, Merimée, Hendrie, Mottez und der bekannte Schriftsteller Eastlake. Frz. von Reber erblickt nicht gerade in dem erhöhten Glanze und der transparenten Leuchtkraft der van Eyckschen Werke das Neue dieser Technik, da diese Vorteile auch bei Wasser- und Temperamalerei durch Firnisüberzüge schon damals bis zu einem gewissen Grade erreichbar waren. Dagegen sei bei rasch trocknenden Bindemitteln wie diesen ein länger andauerndes Verarbeiten des Farbenauftrages im Nassen zur Erzielung weicher Übergänge und ebensowenig das Übergehen der trocken gewordenen Stellen mit durchsichtigem Lasuren zum Zwecke harmonischer Zusammentönung möglich gewesen. Hierzu habe nur die Öltechnik das geeignete Mittel geboten. Die van Eyck hätten es erst ergriffen, als sie sich in der Gouachetechnik des Miniaturwerkes und in der Tempera des Tafelbildes an der Grenze des Möglichen sahen, und so sind sie nach Frz. von Reber in diesem Sinne und im Gegensatze zum längst verwendeten Ölanstrich im gewerblichen Sinne wie in der Schild- und Bannermalerei tatsächlich die Erfinder der Ölmalerei.[13]) Neuerdings kam Ch. Dalbon[14]) zu einem ähnlichen Urteil über das Vehikel der Van Eyck wie Eastlake, während andere Autoren wie Ilg und Knackfuß, ohne die technischen Details bei Vasari genauer zu berücksichtigen, die Erfindung auf rein maltechnisch-künstlerischem Gebiete zu finden glauben, und Franz Gerh. Cremer die Anwendung einer besonderen Sorte von Trockenöl des Candlenußöles durch die van Eyck annimmt.[15])

[13]) Prof. Dr. Frz. von Reber: Geschichte der Malerei vom 14. bis 18. Jahrh. und Vorlesungen über Kunstgeschichte.

[14]) Vgl. Fußnote 5.

[15]) Franz Gerh. Cremer: Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei. Düsseldorf 1899, S. 42 ff.

Auf die Einzelheiten der Hypothesen von Eastlake und Dalbon werde ich erst später eingehen können. Hier möchte ich jene von E. Berger besprechen, welche vereinzelt dasteht. Dieser Künstler erblickt in der Erfindung der van Eyck die erstmalige Anwendung von Ei-Öltempera, also einer Emulsion von Eigelb mit Trockenöl und Wasser, für rein künstlerische Zwecke und glaubt in den angezogenen Stellen bei Vasari Beweise für die Richtigkeit seiner Hypothese zu finden.

Ich werde zu zeigen versuchen, daß diese Annahme weder in sprachlicher, noch in sachlicher Hinsicht zutreffend ist. Nach ersterer Richtung hin ist zunächst die Stelle in den Introduzzioni des Vasari: »macinati con questi olij che è la tempera loro« nicht beweisend dafür, daß die van Eyck die Tempera von Ei und Öl verwendeten. Vasari und ältere Autoren, z. B. Cennino, gebrauchen bekanntlich das Wort »tempera« in doppeltem Sinne: 1. in der Bedeutung »Bindung«, Bindemittel im allgemeinen bzw. »Mischung«, 2. im Sinne von »Temperabindemittel« im speziellen, d. h. Eigelb.[16]) Überall, wo dieses Wort nur mit dem bestimmten oder unbestimmten Artikel vorkommt, mit Ausnahme der einzigen Stelle: »meglio che la tempera infinitamente« bedeutet es bei Vasari nur »Bindemittel«. In den Zusammensetzungen: à tempera, il modo della tempera dagegen bedeutet es die Malweise. Diese doppelte Bedeutung des Wortes tempera bei Vasari wird aus der Stelle »Onde poichè« bis »infinitamente« vollkommen deutlich. In der Stelle »macinati con questi olij che è la tempera loro« kann das Wort tempera also nur mit »Mischung« übersetzt werden. Die event. Anwendung des Plurals »le tempere« ändert hieran nichts, wie aus der Stelle im Antonello: »ne usando vernice liquida o altra sorte di colori mescolati nelle tempere«, wo tempere nur Bindemittel heißen kann, hervorgeht. Es ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß in dem ersten Zitate dasselbe Wort, im Singular gebraucht, mit »Tempera« zu übersetzen ist. Es ist ferner bekannt, daß man zur Zeit des Vasari unter Temperabindemittel nicht ausschließlich Eigelb verstand (vgl. Anm. 15). Beweisend hierfür ist die folgende Stelle im XX. Kap. der Introduzzione: Nachdem Vasari berichtet hat, daß Eigelb mit jungen Feigenzweigen zusammen gemischt und verrieben wird, fährt er fort: »Et questo chiamavono colorire à tempera. Solo gli azzuri temperavono[17]) con colla di carnice; perche la giallezza dell' uovo gli faceva diventar verdi, ove la colla gli mantiene nell' essere

[16]) Die Bezeichnung »tempera« erhielt ihre spezifische und engere Bedeutung zunächst, um die betr. Malweise vom al fresco-Malen und später vom Ölverfahren zu unterscheiden.

[17]) Hier ist auch das Verbum temperare in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht = mischen, tempern.

suo; el simile fa la gomma«, d. h.: »Dies nannte man in Tempera malen. Nur die blauen Farben wurden mit Hautleim angemacht, da das Gelbe des Eies sie grün färbt, während der Leim die Farbe nicht verändert. Ähnlich verhält sich Gummi.« Diese Textstelle schließt Zweifel bezüglich der Übersetzung der Worte »colorire à tempera« und »temperavano« völlig aus.

Berger zitiert ferner eine Stelle bei Michel Angelo Biondo[18]) vom Jahre 1549, die beweisen soll, daß Öltempera in dem von Berger gebrauchtem Sinne, also Ei-Ölemulsion schon um diese Zeit gebräuchlich gewesen sei. Die Stelle lautet: »Quando anchora, stende sopra il muro secco con la tempera de l'ovo, overo con l'oglio, quando sopra il legno et quando sopra la tela lavora et penge con tempera d'oglio et di colla anchora.«

Es ist klar ersichtlich, daß in dieser Stelle das Wort »tempera« jedesmal nur »Bindemittel« bedeuten kann. Dies erhellt schon aus dem Passus »con la tempera de l'ovo, overo con l'oglio«. Es sind hier die Tempera mit Ei und das Ölbindemittel als zwei verschiedene Verfahren bezeichnet. Es kann daher die nachfolgende Stelle »con tempera d'oglio« nicht Eiöltempera bedeuten, um so weniger, als nachher die Stelle folgt: »et di colla anchora«, die dem Sinne nach ergänzt bedeutet: »et tempera di colla auchora«. Es ist also tatsächlich in dem ganzen Zitate das Wort »tempera« eindeutig angewandt und kann nur mit »Bindemittel« übersetzt werden. Nimmt man hinzu ein Zitat aus Cennino Kap. 161, wo es heißt: »vernice liquida è più forte tempera che sia«, d. h. die vernice liquida ist das stärkste Bindemittel, das es gibt, so erkennt man, daß kein Grund vorliegt, das Wort tempera bei Vasari, wenn es mit dem bestimmten oder unbestimmten Artikel auftritt, mit »Eitempera« zu übersetzen, wenn das Wort ovo nicht unmittelbar angeschlossen ist, und noch weniger, eine Ei-Ölemulsion darunter zu verstehen.

Bezüglich der sachlichen Gründe für die Richtigkeit der Schlußfolgerungen, welche die übrigen Interpreten des Vasari zogen, möchte ich auf das Vorausgegangene verweisen und hier nur der Übersicht wegen noch einmal zusammenfassen, was aus dem Texte von Vasari diesbezüglich zu entnehmen ist, bzw. die Beweise berühren, auf welche Berger sich stützt.

1. Vasari spricht in bezug auf die Erfindung des Jan van Eyck nur von Mischungen von Lein- und Nußöl mit altre sue misture, d. h. mit anderen seiner Mixturen. Aus den Introduzzioni dürfte zu entnehmen sein, daß Vasari hierunter Harze versteht.[19]) 2. Ei oder Eigelb wird

[18]) E. Berger, Maltechnik der Renaissance, p. III u. 19.

[19]) Es liegt wohl sehr nahe, unter altre sue misture, einer derart vagen Bezeichnung, nicht wie Berger das Eigelb zu verstehen, das dem Vasari ja geläufig war, son-

nirgends erwähnt. 3. die Bilder der van Eyck waren nach dem Fertigstellen glänzend, ohne gefirnißt worden zu sein. Mit Ei-Ölemulsion gemalte Bilder sind nach dem Trocknen matt, was Berger auch zugibt.[20]) 4. Es wird in den Introduzzioni und in der Hauptstelle bei Antonello ausdrücklich vom »Kochen« der Mischungen gesprochen. Bei Ei-Öl-emulsionen darf nicht gekocht werden. Vasari erwähnt, daß Jan van Eyck in Alchemie dilettierte. Zu jeder Zeitepoche naturwissenschaftlichen Arbeitens gehört eine besondere Methodik.

Die alchimistischen Operationen des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zeichnen sich durch Anwendung hoher Temperaturen aus. Daher liest man in dieser Zeit viel vom Destillieren, Sublimieren, Schmelzen, Kalzinieren usw. Es ist ersichtlich, daß ein Maler des 15. Jahrhunderts, der seine alchimistischen Kenntnisse auf die Temperierung der Farben anwendet, nach der Manier seiner Zeit die Öle kocht und siedet event. »destilliert« und Harze in der Kochhitze darin auflöst, nicht aber nach moderner Temperamanier bei gewöhnlicher Temperatur mischt. Es hat also Berger der Stelle »che si dilettava dell' archemia« und dem Worte »bollite« zu wenig Beachtung geschenkt.

5. Berger zieht eine Stelle in der Biographie des Malers Baldovinetti, wo von einer von diesem angewendeten Mischung von Eigelb und vernice liquida gesprochen wird, als Hinweis des Vasari auf die Erfindung der van Eyck an. Es ist nicht ersichtlich, warum Vasari, wenn er glaubte, daß das Mittel Baldovinettis identisch oder ähnlich dem der van Eyck gewesen sei, er dies nicht an der rechten Stelle erwähnt hätte. Daß er dies jedoch nicht glauben konnte, geht aus der Textstelle selbst hervor; sie lautet: ». . . temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco. La qual tempera pensò che dovesse le pitture diffendere dall' acqua; ma ella fu di maniera forte, che dove ella fu datta troppo gagliarda, si è in molti l'opera scrostata; e così, dove egli si pensò aver trovato un raro e bellissimo segreto, rimase della sua opinione ingannato.« Zu deutsch: »Indem er (Baldovinetti) die Farben mit Eigelb vermischt mit vernice liquida, die in der Hitze bereitet war, mischte. Diese Tempera sollte, wie er glaubte,

---

dern Harze, deren Kenntnis damals noch im argen lag. An einer anderen Stelle bringt Berger das Wort »immixtura« mit dem Begriff Ei-Ölemulsion gedanklich in Zusammenhang; wohl ebenso mit Unrecht wie oben den Ausdruck altre sue misture.

[20]) Es erwähnt Berger allerdings, daß man einer Malerei in Ei-Öltempera Zwischenlagen von Firnis geben kann. Die letzte Übermalung mit dieser Tempera wird aber dann doch wieder relativ matt sein, und dies steht im Widerspruche mit der Stelle bei Vasari: »gli dava lustro da per se senza vernice«. Vgl. hierzu auch meine Ansichten über die Anfertigung von Kopien für vorliegenden Zweck. Techn. Mitt. f. Malerei Jahrg. XXII, S. 209.

die Bilder vor Nässe schützen; doch sie war so starker Art, daß, wo sie zu dick aufgetragen wurde, das Bild an vielen Stellen Sprünge bekam. Und so sah er sich, obwohl er anfangs geglaubt hatte, ein seltenes und sehr schönes Geheimnis gefunden zu haben, in seiner Annahme getäuscht.«[21]) Übrigens ist die betreffende Stelle auch noch aus dem Grunde nicht beweisend für die Richtigkeit der Bergerschen Hypothese, weil das Mittel von Baldovinetti nicht unter den Begriff Ei-Ölemulsion fällt, da ihm das Wasser fehlt.

6. Berger erwähnt ferner folgende Stelle bei Vasari als beweisend für seine Annahme: »E ancoraché cotali pitture avessero in sè quell'odore acuto, che loro davano i colori e gli olij mescolati insieme e particolarmente quando erano nuove, onde pareva che fusse possibile conoscerli«, d. h.: »Und da solche Gemälde jenen scharfen Geruch an sich hatten, den ihnen die Farben und die miteinander gemischten Öle gaben, und ganz besonders, solange sie frisch waren, so schien es, daß es möglich sei, sie zu erkennen.«

Berger glaubt in der Erwähnung jenes Geruches einen Beweis für die Anwesenheit von Eigelb in den Mischungen der van Eyck zu haben, da dieses beim Faulen riecht und dieser Geruch gedeckt bzw. sein Auftreten durch antiseptische Zusätze verhindert werden muß. Dies ist nicht zutreffend; denn Vasari nennt den Geruch »acuto«, d. h. wörtlich »spitzig«, im übertragenen Sinne »stechend«. Nun richt ein faules Ei nicht stechend. Vasari sagt deutlich, daß der Geruch von den olij mescolati insieme herrührt, d. h. von den miteinander gemischten Ölen; er hätte wohl besser gesagt, von dem Kochen der Ölmischungen. Beim Kochen von fetten Ölen entsteht bekanntlich Acroleïn, welches einen wahrhaft stechenden Geruch besitzt. Außerdem riechen auch die Zersetzungsprodukte der Harze, die mit den Ölen gekocht wurden, keineswegs faulig. Berger erwähnt eine Stelle bei Lomazzo, wo von Zugabe von Spiköl zur Farbenmischung zu obigem Zwecke die Rede ist, das man heute noch zur Konservierung von Temperagemischen benutzt, und schließt, daß der »odore acuto« der Bilder der van Eyck von Spiköl hergerührt haben müsse. Dieser Schluß ist keineswegs zwingend; denn Spiköl riecht nicht stechend, sondern angenehm aromatisch bzw. ätherisch.

In Zusammenfassung aller aufgeführten Momente gelangt man zu dem Schlusse, daß Berger für die Richtigkeit seiner Hypothese, die Erfindung der van Eyck sei Ei-Öltempera, d. h. eine Emulsion von Eigelb und Trockenölen in Wasser, gewesen, bei dem Schriftsteller Vasari kein Beweismaterial vorfindet.

---

[21]) Vgl. hiermit die Stelle im Antonello: E fra molti usw.

Daß Mischungen von Eigelb und Ölen zu anderen Zwecken als für Malerei vor den van Eyck in Anwendung waren, hat Berger mehrfach gezeigt.[22] Er erwähnt ferner das Vorkommen einer im St. Marcus-Manuskript »lavoro a olio a putrido« genannten Malweise. Es ist aus dem Texte bei Berger nicht klar ersichtlich, ob dieses Bindemittel nur eine Mischung aus gleichen Teilen Wasser und Eigelb, wie sie das oben erwähnte Manuskript enthält, oder eine Mischung aus Eigelb, Wasser und Öl, wie Berger wohl annimmt, ist. Das Manuskript stammt aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Daß diese Malart zu van Eycks Zeiten bereits bekannt war, ist z. Z. durch Dokumente nicht festzustellen, und es kann daher von »schlagender Beweiskraft« dieses Zitates für die Richtigkeit der Hypothese von Berger nicht die Rede sein. Ebensowenig dürfte Bergers Schlußfolgerung, »daß die Brüder van Eyck die Neuerung und Umwälzung der Technik, welche in der Emulgierung von Ölen zu Malzwecken besteht, in die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts eingeführt haben«, eine zwingende sein, da sie bislang der Beweise aus dem einzigen Autor, der die Erfindung zuerst erwähnte, entbehrt.[23]

In der Einleitung zu dieser Studie wurde als zweite Methode, das Rätsel der van Eyck-Technik zu lösen angeführt, maltechnische Versuche hierüber anzustellen. Grundlegender Gedanke ist hier, daß die so charakteristische Technik der Gemälde der van Eyck am besten mit einem Materiale nachgeahmt werden kann, das dem der van Eyck nahe kommt bzw. mit ihm identisch ist. Es ist hier davor zu warnen, dieser Art von Beweisführung allzu viel Gewicht beizulegen. Wenn es auch unbestritten ist, daß das Material die Technik, den Stil schafft und daß in extremen Fällen dieser Beweis völlig zureichend sein mag, so ist doch darauf hinzuweisen, daß im speziellen Falle die Sachlage wesentlich komplizierter ist. Es ist zwar unbestritten, daß man in alter Temperamanier nicht jene Wirkung erzielen kann, wie in Öl, daß daher beide Arten von Malerei stilistisch im engsten Sinne des Wortes verschieden sind. Vasari hat dies in sehr drastischer Weise geschildert. Bekanntlich vermag man aber mit einem Materiale, das nicht so grundverschieden vom Vorbilde ist, wie etwa Holz von Metall, Kopien herzustellen, die den Originalen täuschend ähnlich sehen. Diese Wahrnehmung ist tagtäglich in den Galerien alter Meister zu machen. Es wird daher

---

[22]) Maltechnik des Mittelalters S. 230 und 231.

[23]) Ob es vom künstlerischen Standpunkte aus möglich erscheint, mit Ölharzfarbe event. unter Zusatz von essentiellen Ölen Effekte zu erzielen, wie sie den van Eyck gelangen, oder nicht, gehört nicht hierher. Die Beweisführung hat sich hier nur auf den Text von Vasari zu stützen.

theoretisch und praktisch möglich sein, mit fetten Ei-Ölemulsionen, die in technischer Anwendbarkeit vielleicht etwa in der Mitte zwischen der alten Tempera und dem Öle stehen, je nach Willen den Tempera- oder Ölbildern ähnliche Werke zu schaffen. Es sollen die beiden in der Münchener alten Pinakothek befindlichen Kopien des Mathias Coxcye nach van Eyck, die Maria und den Johannes des Genter Altares darstellend, den Originalen äußerst ähnlich sein. Erstere sind während der Regierungszeit Philipps II. von Spanien gemalt, also vielleicht etwa um die Zeit, in der Vasari seine Vite schrieb. Sollte dieser Umstand nicht beweisend für die Richtigkeit obiger Annahme sein, zumal da z. Z. nicht bewiesen ist, daß Coxcye mit van Eyckschen Farben kopierte? Aus diesen Gründen entbehrt die genannte Art von Beweisführung der nötigen Schärfe.

Durchaus exakt ist dagegen unter ganz bestimmten Voraussetzungen die dritte Methode, nämlich jene der chemischen Untersuchung der betreffenden Gemälde event. in Verbindung mit mikroskopischer Beobachtung. Die Annahme von Borucki, daß diesen Untersuchungen große Teile wertvoller Gemälde zum Opfer fallen würden, trifft auf diesen speziellen Fall keineswegs zu. Echte Ölbilder enthalten im Bindemittel der Pigmente keinen Stickstoff; in Ei-Tempera- oder Ei-Ölemulsion gemalte Bilder weisen dagegen Stickstoff auf und können dadurch unter gewissen Bedingungen sicher erkannt werden. Über die Details der betreffenden Methoden vermag ich erst zu berichten, wenn die Untersuchungen alter Gemälde nach dieser Richtung ermöglicht und beendet sein werden. Vor ihrem Abschlusse, oder ehe aus Quellen nachgewiesen ist, daß die van Eyck nach 1410 sich der Ei-Ölemulsionstempera für ihre Tafelbilder bedienten, ist ein endgültiges Urteil über die von den Van Eyck nach dem Jahre 1410 verwendeten Bindemittel nicht zu fällen.

Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei.

Aus Anlaß der kunsthistorischen Ausstellung, veranstaltet von der Stadt Nürnberg 1906.

Von **Friedrich Dörnhöffer.**

Im Zusammenhange mit einer großen bayerischen „Jubiläums-Landes-Ausstellung" wurde von der Stadt Nürnberg in diesem Sommer eine historische Ausstellung Nürnberger Kunst veranstaltet. Die letzten Jahre hatten in raschem Wechsel eine Reihe glänzender Vorbilder solcher Veranstaltungen gebracht; man braucht nur Namen wie Brügge, Paris, Dresden, Erfurt, Düsseldorf, Berlin zu nennen, um eine Folge von kunsthistorischen Ereignissen zu bezeichnen. Wer aber in Nürnberg etwas zu finden erwartete, was diesen Ausstellungen an die Seite zu stellen gewesen wäre, der mußte eine Enttäuschung erfahren. Waren auch einzelne Teile des Kunstgewerbes, so namentlich die Gold- und Silberarbeiten, dann Werke der Schmiedekunst in mannigfaltigen Sammlungen vertreten, so hat man es meines Erachtens doch nicht verstanden, das Gesamtbild der Ausstellung so imponierend zu gestalten, wie es Nürnberg seiner großen Vergangenheit wohl schuldig gewesen wäre. Was aber die große Kunst und insbesondere die ältere Malerei, mit der sich diese Bemerkungen ausschließlich beschäftigen wollen, angeht, so muß es ausgesprochen werden, daß die Ausstellung ein sicheres historisches und ästhetisches Gefühl, wie auch eine richtige Fühlung mit der Forschung leider vermissen ließ. Es lag hier zweifellos ein Fehler in der Organisation vor, den das Vorwort des Kataloges in der Mitteilung enthüllt, daß die gesamte fachwissenschaftliche Durchführung der Ausstellung und deren Arrangement einer einzigen Kraft, und zwar (fügen wir hinzu) einer, was das hier zu besprechende Gebiet betrifft, unerprobten Kraft anvertraut war.[1])

Es könnte nun vielleicht überflüssig erscheinen, dem Gelingen oder Mißlingen einer Ausstellung, die heute schon geschlossen und morgen vergessen ist, eine derart ausführliche Besprechung zu widmen. Dieser Zweck allein würde natürlich die Mühe nicht lohnen. Ich habe dabei

---

[1]) Nur für die Abteilungen der Urkunden, Handschriften und Stadtansichten stand die wertvolle Unterstützung Archivrat Dr. Mummenhoffs zu Gebote.

auch ein Anderes im Sinne. Wenn ich die Ausstellung jetzt in Erinnerung durchwandere, so reizen gerade ihre Lücken und Fehler dazu, sie in Gedanken zu dem zu ergänzen, was sie hätte sein können, und so bietet sich mir eine willkommene Gelegenheit, das ganze Gebiet durchstreifend — doch ohne mich zur Vollständigkeit nach irgendeiner Richtung hin verpflichtet zu fühlen —, den Fachgenossen eine Anzahl von Einzel-Beobachtungen zur Prüfung vorzulegen, die durchaus nicht alle erst aus Anlaß dieser Ausstellung entstanden, sondern zum Teil Ergebnis längerer Beschäftigung mit der Nürnberger Kunst sind, die jedoch vielfach bei dieser Gelegenheit inner- und außerhalb der Ausstellung eine erneuerte Kontrolle erfuhren. Müssen meine Mitteilungen hier leider darauf verzichten, sich durch Abbildungen in feste Fühlung mit dem Leser zu setzen, so darf ich doch annehmen, daß die zu besprechenden Werke, wenigstens soweit sie auf der Ausstellung zu sehen waren, den Fachgenossen noch in frischer Erinnerung vor Augen stehen.

Bevor ich jedoch an das Einzelne herantrete, sind einige Bemerkungen über das Ganze der Ausstellung nicht zu unterdrücken. Was man sich als leitendes Ziel der Veranstaltung vorgesteckt hatte, spricht das Katalog-Vorwort aus: »Wir hatten es auf nichts als auf bisher unbekanntes oder weniger bekanntes oder nicht allgemein zugängliches oder an seinem Standort nicht zur gebührenden Geltung kommendes Material abgesehen.« Vermochte man aber diesen Grundgedanken wirklich festzuhalten? Das mag auf einige Stücke aus Privatsammlungen zutreffen, aber was Privatbesitz überhaupt zur Ausstellung beigetragen hat, ist überraschend gering an Umfang und mit wenigen Ausnahmen auch an Wert.[2]) Ferner mag es auf einige Werke zutreffen, die den umliegenden Dorfkirchen entnommen waren, jedoch nicht ganz; denn »ihre gebührende Geltung« deckt sich eben vollständig mit ihrem Unbekanntsein, so geringe, kaum den Spezialisten interessierende Ware fand sich teilweise da zusammen. Das fühlte man denn auch selbst. Man erkannte, daß man, um vor allem Volk die alte Nürnberger Kunst vorzuführen, sich unmöglich mit diesen dürftigen Abschnitzeln begnügen dürfte, und, um nun doch zu einem abgerundeten Bild zu kommen, entschloß man sich, selbst das aufgestellte Prinzip durchbrechend, in die großen bekannten Reservoirs Nürnberger Kunst zu greifen, wie das Bamberger, das Nördlinger, sogar das Germanische, das Berliner Museum, die großen und kleinen Nürnberger Kirchen, die »Kirchenmuseen« in Schwabach und Heilsbronn. Und man tat recht daran. Warum aber ging man, einmal soweit, nicht

---

[2]) Die interessanten Bilder aus v. Behaimschen Besitze waren übrigens schon einmal, und zwar anläßlich des Kunsthistorischen Kongresses 1893 im German. Mus. ausgestellt.

noch ein paar Schritte weiter und zog ein Dutzend anderer Sammlungen ebenfalls heran? Wenn man in der Stadt des Germanischen Museums und der vielen reichen Kirchensammlungen eine eigene historische Kunstausstellung veranstalten wollte, so lag es doch nahe, von vornherein sich als Ziel das vorzustecken, was man weder im Germanischen Museum noch in den Kirchen findet: eine systematische übersichtliche Darstellung der großen Zeit der Nürnberger Malerei, das ist die Zeit vom 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Eine spezifische Nürnberger Malerei kennt ja eben nur diese Periode, und sie gehört zugleich zu dem Fesselndsten, was die kunsthistorische Überlieferung überhaupt aufzuweisen hat. Denn sie bietet das Bild einer glänzend ansteigenden, einheitlichen und lückenlosen Entwicklungslinie, in der eine bedeutende Natur der anderen die Hand reicht. Nicht als ob diese Entwicklung sich in völliger Abschließung gegen außen vollzogen hätte; im Gegenteil, es fanden starke Einflüsse statt, aber immer erwies sich die eigene Strömung überlegen, die Einflüsse konnten nur die Bewegung steigern, nicht ihre Richtung wesentlich stören. Es wäre hier nicht der Ort, das näher auszuführen. Ein Beispiel muß genügen. Man vergleiche die Rolle, die zwei ungefähr gleich hochbedeutende Künstler, der Schwabe Multscher und der Nürnberger »Meister des Tucheraltars«, innerhalb ihres Kunstbezirks gespielt haben. Beide vermittelten, wie ich glaube, fremde Einwirkungen, aber während der Tuchermeister durch das Vorhergehende wie vorbereitet erscheint und seine Nachwirkungen während des ganzen Jahrhunderts zu spüren sind, wirkt der Schöpfer der grossen Passion im Berliner Museum auf seinem Gebiete wie ein erratischer Block. Nicht nur daß sich keine andere deutsche Schule rühmen kann, in der langen Zeit von vier oder fünf Generationen immer wieder die Kraft zum Ausprägen genialer Naturen besessen zu haben, keiner war auch das Schicksal so gnädig, ihre Schöpfungen in so lückenloser Reihe bis heute aufzubewahren. Wäre es also nicht der Mühe wert gewesen, dieses große Kapitel der deutschen Kunst einmal in Originalwerken der Gegenwart vor Augen zu rücken?

Um einer solchen Aufgabe auf engem Raume gerecht zu werden, dazu wäre strengste, sachverständige Auswahl des Wichtigen die unerläßliche Bedingung gewesen. Daran aber scheint es mir gerade gefehlt zu haben. Ein Beispiel. Dem Bamberger Museum wurden acht alte Bilder entnommen. Eine »Kreuzigung«, »vielleicht von Wolgemut«, in Wahrheit nicht von ihm und kaum geeignet, die Wolgemut-Frage irgendwie zu klären; dann vier kleine Bilder, die als »Schule Hans von Kulmbachs« verzeichnet wurden — in Wahrheit aber eigenhändige Arbeit, in der Literatur wohlbekannt, freilich aber nicht sehr bedeutend und ungeeignet

sind, neben einem ganz übermalten Altarflügel die ausgereifte Kunst dieses malerischen Hauptvertreters der Dürer-Schule vollgültig zu repräsentieren. Ferner griff man nach einem kleinen »bezeichneten« Schäufelein, ohne zu sehen, daß es sich um eine späte Kopie nach einem Holzschnitte Dürers handelte, die trotz der Versicherung des Bamberger Kataloges und trotz der Bezeichnung nichts mit Schäufelein zu tun hat. Hätte man eine Nummer daneben gegriffen und damit wenigstens mehr Geschmack bewiesen, so wäre man nach dem Bamberger Katalog auf einen zweiten »Schäufelein« geraten, der in Wahrheit ein echter Wolf Traut ist (Kat.-Nr. 29 Vier Szenen aus dem Leben der hl. Katharina). Weiter wählte man eine »Auferstehung Christi« »von einem sich an Dürer anschließenden Meister« (man denkt bei dieser Bezeichnung wohl an einen Schüler Dürers), in Wahrheit ein spätes Bild, das Reminiszenzen verschiedener Dürerscher Blätter verarbeitet (B. 15, 47) und dessen nürnbergischer Ursprung recht ungewiß ist. Den Schluß bildet ein »Kopf des Apostels Paulus« »von einem Nachahmer (?) Dürers«. Das etwas zweideutig gehaltene Fragezeichen bedeutet, es sei ungewiß, ob das Bild von einem Nachahmer oder von Dürer selbst stamme; denn unter dem Bilde selbst war zu lesen »Albrecht Dürer?«. Meines Erachtens beweist gerade das völlige äußerliche Übereinstimmen gewisser Einzelheiten (wie Stirn, Haare, Augen, Blick) mit dem Holzschuher-Bildnis Dürers bei durchaus weichlicher Malerei, daß man es mit einem Nachahmer oder wahrscheinlicher Fälscher zu tun hat. — Alle acht Bilder hätten meiner Ansicht nach bleiben können, wo sie waren, hätte man dafür etwa folgendes gewählt: Kat.-Nr. 7, 8 zwei Darstellungen des Martyriums des hl. Bartholomäus, vorzügliche Nürnberger Bilder aus dem letzten Dezennium des 15. Jahrh., wenn ich nicht irre, vom Meister des Hersbrucker Altares, und bisher kaum beachtet. Ferner ein oder mehrere Bilder aus dem schönen Zyklus »Leben der hl. Klara«. Wenn diese Bilder auch in Bamberg gemalt sein sollten, so stellen sie doch echte Nürnberger Kunst dar, und zwar die Schule Hans Pleydenwurffs, nicht Wolgemuts, wie es im Katalog heißt. Zu wählen wäre vor allem Kat.-Nr. 18 »St. Franciscus empfängt die Wundenmale« gewesen, das landschaftlich und koloristisch vielleicht das Beste der ganzen Serie darstellt; dann Kat.-Nr. 1 »Die Predigt des Kapistrano« mit der Rückseite (Nr. 3), fünfzehn kleine, inhaltlich sehr interessante, äußerst lebendig geschilderte symbolische Darstellungen, etwa um 1470—1480 unter dem Einflusse des Hans Pleydenwurff entstanden. Schließlich vielleicht noch ein Volkhamerscher Epitaph »Grablegung« (23), in dem sich die Nachwirkungen Wolgemuts mit dem Einfluß des jungen Dürer kreuzen (vgl. die Gestalt des Johannes) und der echte Wolf Traut statt des falschen Schäufelein.

Eine solche planvoll durchgeführte Ausstellung hätte gerade jetzt für die Forschung nach mancherlei Richtung von unberechenbarem Vorteil werden können. Was für Meinungen wurden doch z. B. in der letztern Zeit über die Jugendentwicklung Albrecht Dürers laut! Man spähte nach Einflüssen von allerwärts aus und begnügte sich mit einem vornehm-flüchtigen Blick in den Kreis, dem er nun einmal wirklich entstammte (vgl. Wölfflins Dürerbuch). Gerade als ob er in einer künstlerischen Wildnis und nicht in einer lebendigen, ein Jahrhundert hindurch sich folgerichtig entwickelnden Kunst-Tradition aufgewachsen wäre. Nicht minder hätte die Erforschung der älteren Zeit dringend neuer kräftiger Anregungen bedurft. Denn seitdem in Thodes bekanntem Werke zum ersten Male das ganze große Material in übersichtliche Ordnung gebracht worden und im ersten Anlaufe eine Reihe wichtiger Punkte gewonnen schienen, war eine größere, durchgreifende Bewegung nicht mehr zu verzeichnen. Nun aber, wo die Thodeschen Ergebnisse, und zwar ohne Wahl, schon leise beginnen, sich als Dogmen zu stabilisieren, wäre es sehr an der Zeit, an eine Überprüfung heranzutreten.

Es soll nun hier versucht werden, einiges dazu beizutragen, wie eben das in der Ausstellung vorhandene Material gerade Gelegenheit gibt. Ich knüpfe meine Bemerkungen an die einzelnen Nummern, wie sie in dem nach Kategorien chronologisch angeordneten Ausstellungskataloge aufeinander folgen.[3] Es wäre ungerechtfertigt, dem Verfasser — es ist der verantwortliche Veranstalter der Ausstellung Dr. Fritz Traugott Schulz — einzelne Fehler und Flüchtigkeiten darin zum Vorwurf zu machen. Das ist bei einer so umfangreichen und so rasch zu leistenden Arbeit nicht anders möglich. Anders verhält es sich mit gewissen Zuschreibungen, sei es, daß sie auf seine Veranlassung oder nur mit seiner Billigung zustande kamen; so die »Schäufelein« (81—83) — es werden drei Werke mit ihm in Beziehung gebracht, von denen jedes von anderer Hand und keines von Schäufelein herrührt oder eine Ähnlichkeit mit ihm besitzt — oder »Martin Behaim« (194) — eine Zeichnung, etwa des 17. Jahrh., wird als eine Originalzeichnung des berühmten Seefahrers vom Jahre 1478 ausgegeben. In solchen Fällen muß die Kritik aus einem andern für den Verfasser weniger schmeichelhaften Grunde die Waffen strecken. An Literatur ist mit Ausnahme eines einzigen alten Repertorium-Aufsatzes nur das Buch von Thode genannt, dessen übersichtliche Register ja einen bequemen Leitfaden für den größten Teil der Ausstellung abgaben. Außerdem werden im Vorworte eine Reihe von Autoritäten angeführt, deren Ratschläge sich der Verfasser bei Bestimmung der Kunstwerke und

3) In der Ausstellung selbst waren die Objekte merkwürdigerweise weder in strenger noch freier Chronologie sondern in buntem Wechsel der Zeiten aufgestellt.

der Bearbeitung des Katalogs erfreut habe, darunter neben Wilhelm Bode und Pranz von Reber die Namen Gustav von Bezolds und Hans Stegmanns. Doch versäumte es der Verfasser leider, anzugeben, welche Winke im einzelnen er diesen bekannten ausgezeichneten Kennern des alten Nürnbergs verdankt. Die Rücksicht auf diesen Umstand und weniger das Bedürfnis, mich mit dem Verfasser auseinanderzusetzen, muß mich veranlassen, zu jeder einzelnen Benennung Stellung zu nehmen.

Über die ältesten Bildwerke kann ich mich kurz fassen. Das 14. Jahrh. ist durch zwei aus Thode bekannte Bilder vertreten: den großen »Christus als Schmerzensmann« (45) und eine Tafel mit vier Passionsszenen (44), beide aus dem Kloster Heilsbronn. Zum ersten hätte der Katalog nicht übersehen dürfen, die deutlich hervortretenden Übermalungen anzugeben: der feine, blaß orangefarbene Ton des Mantelinnern, der im Zusammenhange mit dem großen Flächenstil des Gewandes dem Werke einen fast japanischen Eindruck verleiht, ist so gut wie völlig neu. Zum zweiten Bilde fehlt das Gegenstück, man sieht darauf inmitten einer äußerst lebendig gezeichneten Gruppe Berittener den Kreuzigungs-Hauptmann mit dem Spruchband: »Vere filius . . .«, darüber schwebende Engel mit Kelchen auf schwarzem Grunde. Künstlerisch die Passionsszenen überragend, war dies Bild viel weniger zu missen als die beiden aus Privatbesitz herbei geholten Bilder 46 und 47, die allerdings neu sind, aber nichts Neues sagen. Das eine, »die 12 Apostel« (46), »an die Art des Meisters Berthold erinnernd«, hat lediglich den Vorzug, ein sehr altes, mit ehrwürdig alten Farben bedecktes Brett zu sein, das andere »die hl. Sippe« darstellend (47), »unter böhmischem Einflusse«, scheint mir unter einer so dicken Übermalung wohl schon des 16. Jahrhunderts zu stecken, daß es kaum noch zu stilistischen Untersuchungen dienen kann.

Der Meister des Imhofschen Altares ist durch ein einziges, sehr schönes Bild vertreten, eine »Verlobung der hl. Katharina«, das aus der dunklen Sakristei von St. Jakob (wo noch eine zweite analoge Tafel hängt) glücklicherweise ans Licht gebracht wurde. Hier ist die Thodesche Zuschreibung nicht anzuzweifeln. Ob die große Liste, die er außerdem zusammengestellt hat, nicht doch eine Revision verlangte? Läßt sich z. B. der Bamberger Altar im Münchener Nationalmuseum (der wenigstens in den Flügeln hätte zur Stelle sein können) mit seinem mächtigen Pathos und seinem tiefwarmen Kolorit mit den stillen Imhof-Bildern so leicht in Einklang bringen? Nicht ohne Interesse wäre es ferner gewesen, das im Besitz des deutschen Kaisers befindliche Altarbild aus Kadolzburg mit dem Stifterbildnisse des Kurfürsten Friedrich I hier vergleichen zu können. Um den Meister des Wolfgang-Altares

zu charakterisieren wäre es verdienstlich gewesen, das nach Breslau versprengte Bild »Himmelfahrt Mariä« heim zu holen, das diesem Zweck besser gedient hätte als das mäßig erhaltene Triptychon aus Schwabach (49). Im Diözesan-Museum zu Breslau befindet sich übrigens noch eine Darstellung der »hl. Anna selbdritt«, die dem Meister sehr nahe steht, vielleicht aber nur unter seinem Einfluß entstanden ist. Ich füge hier ein, daß Breslau überhaupt noch heute den Charakter einer Kolonie Nürnberger Kunst erkennen läßt. Auf Schritt und Tritt stößt man in seinen Sammlungen auf Werke, bei denen sich die Namen Nürnberger Meister auf die Lippen drängen, angefangen vom Imhof-Meister bis zu Hans von Kulmbach. Meistens sind es ja nur nähere oder entferntere Anklänge, die aber immerhin beweisen, daß für mehr als ein Jahrhundert Nürnberg das blutspendende Herz für diese Gebiete war. Bekanntlich finden sich Nürnberger Werke seit alters auch in Goslar, Erfurt, Leipzig, Zwickau, Neiße, Krakau u. a., kurz, der ganze Osten und Nordosten schien seinen Kunstbedarf eine Zeit lang zumeist in den Nürnberger Werkstätten zu decken, von denen aus unablässig die überschüssigen Kräfte hinausdrängten. Eine ungemein wichtige Tatsache zur Erklärung der erstaunlichen Triebkraft der Nürnberger Kunst jener Zeiten.

An Bedeutung für die Entwicklung der Nürnberger Kunst kommt kein anderer dem Meister des Tucheraltares gleich. Bekanntlich hat Thode, der zuerst die Macht seiner Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht hat, den gewaltsamen Versuch gemacht, ihn mit einem süddeutschen, wesentlich anders gerichteten Meister zu verquicken. Dieser Irrtum ist wohl endgültig aufgeklärt. Aber es schweben noch andere ungelöste Rätsel über dieser Gestalt, die zu der starken Generation eines Konrad Witz und Hans Multscher gehört. Am klarsten übersehen wir vorerst die Gestalt des Witz. Seine Herkunft von der niederländisch-burgundischen Kunst, insbesondere seine Beziehungen zum Meister von Flémalle, können keinem Zweifel mehr begegnen. Bei Multscher ist das noch nicht ausgesprochen, aber weder bei ihm noch beim Tuchermeister, dessen Entwicklung noch Thode als eine ganz selbständige auffaßt, scheinen mir Anregungen vom Westen her zu verkennen. Und zwar finde ich in den Werken beider Meister Momente, die gleichfalls Beziehungen irgendwelcher Art zum Meister von Flémalle verraten. Die schlafenden Wächter der Auferstehung Christi auf dem Tucheraltare scheinen mir sogar in gerader Richtung auf die Zuschauer des »Schächer«-Bildes im Städelschen Museum hinzudeuten. Freilich kann man hier in keinem andern Sinn von Einfluß reden, als wie er sich etwa aus dem Verhältnisse von Dürers Apokalypse zu Mantegna ergibt. Wohl drängen sich einzelne Gestalten und Motive, die ein vielleicht nur flüchtiger Eindruck un-

auslöschlich der Phantasie eingeprägt hat, in den Schöpfungen wieder ans Licht, aber im Wesentlichen beruht die Einwirkung darin, daß eigene schlummernde Kräfte mit einem Male der Fesseln entbunden werden. Allen dreien Heroengestalten der deutschen Kunst ist es gemeinsam, daß sie die Richtung auf Naturwahrheit, die sie von den Niederlanden her empfingen, selbständig ins Große, fast Gewalttätige fortbilden, daß sie sich, entgegen der in den Niederlanden selbst sich vollziehenden Entwicklung, fast einseitig auf die plastische Darstellung der menschlichen, oft in Lebensgröße gebildeten Gestalt werfen und bei aller Beobachtung der äußeren Formen auf starken seelischen Inhalt nicht verzichten. Multscher und der Tuchermeister sind dann wieder enger aneinander durch den Zug gebunden, daß sie wohl häufig ihre Kraft auf die kunstreiche Wiedergabe der unbelebten Umgebung wenden, aber für die Landschaft im Sinne der Niederländer wenig Verständnis zeigen. — War der Tucheraltar selbst für die Ausstellung nicht zu gewinnen, so hätte das zweite Hauptwerk des Meisters, das sich in Nürnberg befindet und dem eine gebührende Würdigung bisher nicht zuteil ward, um so weniger fehlen dürfen: »Christus als Schmerzensmann mit drei Heiligen« in der Lorenzkirche. Die Komposition ist von merkwürdiger Kühnheit: Christus steht, von vorn gesehen, mit erhobenen Händen ganz rechts am Rande, von links her nahen sich die Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz, um ihm einen knienden Geistlichen zu empfehlen. Welch ein Christus — ecce homo! — nackt, nur mit einem durchsichtigen Schamtuche bekleidet, ein schwerer, muskelstarker Körper, der fest auf den Füßen lastet, ein Akt von einer anatomischen Eindringlichkeit und zugleich einer Wucht, wie er durchaus einzig im ganzen Jahrhundert der deutschen Kunst dasteht.

Für die Ausstellung hatte man das weit weniger bedeutende Triptychon aus der Johanniskirche mit Passionsdarstellungen (51) und »Maria als Himmelskönigin« aus Heilsbronn (50) gewählt, gewiß auch ein groß gedachtes Bild, wiewohl durch starke Übermalungen nicht nur an den Köpfen der knienden Mönche (wie der Katalog konstatiert), sondern auch an den Gesichtern der Madonna und des Kindes selbst in der Wirkung nicht wenig beeinträchtigt.

Das Germanische Museum entbehrt nach seinem Kataloge einer Vertretung dieses Nürnberger Hauptmeisters. Ob in Wahrheit? Das Bildnis eines blonden Jünglings in schwarzem Rock und schwarzer Kappe (Kat.-Nr. 99) weist Formen auf, die den Meister zwar nicht auf der Höhe seines Könnens zeigen, aber doch unverkennbar die seinen sind so die Form des Kopfes und der Hände mit den eigentümlichen ovalen Falten innen an den Fingergliedern.

Eine »Auferstehung Christi« aus dem Würzburger Altertumsvereine (53), ein Bild von starker dekorativer Wirkung, vom Katalog fälschlich als »sich der Richtung Wolgemuts nähernd« bezeichnet, bedeutet das Nachhallen der Kunst des Tuchermeisters. Es bewegt sich ungefähr auf derselben Stufe wie das Bild »Christus im Kelter« oder der »Tod Mariä« (Nr. 20 des offiziellen Verzeichnisses) in der Lorenzkirche.

Nicht lange nach der Mitte des Jahrhunderts macht sich eine neue Welle nordwestlichen Einflusses in Nürnberg bemerklich. Die großen Kreuzigungsbilder in der Münchener Pinakothek und im Germanischen Museum geben davon Zeugnis. Thode hat im Anschlusse an Robert Vischers Beobachtungen den Hauptvertreter der Richtung fest umgrenzt und ihm den Namen gegeben: Hans Pleydenwurff. Seine Argumentation, die ich hier nicht zu wiederholen brauche, führt zwar nicht zur absoluten Gewißheit, wohl aber zu einem sehr hohen Grade von Wahrscheinlichkeit. Thode schildert den Künstler als einen Nachfolger Rogiers van der Weyden. Die kompositionellen Anklänge sind in der Tat sehr stark. Allein nach seinem ganzen Temperament und Wesen scheint er mir in noch engerer Fühlung mit den Niederdeutschen zu stehen. Dort muß er wohl auf seiner Wanderung Halt gemacht und jenen Kreisen nahegetreten sein, aus denen der »Meister des Münchener Marienlebens« und der der »Lyversbergschen Passion« hervorgingen.[4]) Seine Wurzeln aber hat er tief in der heimischen Tradition. Wenn es richtig ist, daß das vielfigurige Drei-Königs-Bild und die Marientafeln in Chore von St. Lorenz, wie es Thode ausspricht und auch mir wahrscheinlich vorkommt, von ihm stammen, so reicht er in manchem Zuge dem Tuchermeister die Hand.

In der Ausstellung war dieser wichtige Meister nicht vertreten. Denn die kleine Madonna aus v. Behaimschen Besitze (Nr. 55) stammt wohl nicht von seiner Hand. Es ist ein entzückendes Bildchen, vielleicht das schönste, das Privatbesitz beigesteuert hat: die Madonna sitzt mit dem (bekleideten) Christuskinde vor einem Brokatvorhang, links öffnet sich ein Fenster mit weitem Ausblicke. Die Malerei verbindet Temperament mit Anmut und Geschmack. Das Bild hat in der Tat Beziehungen zu Pleydenwurff; schon die niederländische Anlage, verbunden mit offenbarem Nürnberger Wesen, würde auf ihn lenken. Doch fehlt es auch nicht an trennenden Momenten. Die Farbe ist tiefer als sonst, die Landschaft

4) Noch andere nürnbergische Maler gingen diesen Weg, so der Meister des Krellschen Altares in der Mitte des Chores von St. Lorenz. Im Gegensatz zu Thode, der in ihm einen in der alten Tradition völlig befangenen Künstler erkennen will, erscheint er mir als Beispiel starker kölnischer Beeinflussung.

ausgebildeter, dazu kommen formale Eigentümlichkeiten, so die Form der Nase, der Hand mit dem wie ein türkischer Säbel gebogenen Daumen, wie sie auf keinem der bekannten Bilder Pleydenwurffs zu finden sind. Ich stimme daher hier mit dem Katalog überein, der das Werkchen mit »in der Art des Hans Pleydenwurff« charakterisiert.

Es sei hier eine Bemerkung über eine Ergänzung eingeschaltet, die W. Weißbach vor einiger Zeit zur Kenntnis Pleydenwurffs zu geben versucht hat.[5] Der Künstler sei nicht nur, wie urkundlich nachweisbar, 1462 in Breslau, sondern vermutlich auch später noch einmal im Osten gewesen. Denn ein Altarblatt in der Kirche von Szczepanów in Galizien lasse seine Hand erkennen, und auch in Krakau finde man Spuren seiner Nachwirkung. Ich kann mich nicht überzeugen, daß das fragliche Bild mit den Werken Pleydenwurffs irgend etwas Wesentliches gemein hat. Verführt durch die Aufstellung des deutschen Gelehrten, haben jüngst die Herausgeber des »Polske Muzeum« ein Krakauer Bild, das dem in Szczepanów in der Tat sehr ähnlich ist — eine schöne Darstellung des »zwölfjährigen Jesus im Tempel« (auf dem Wawel) — irrtümlich als »Hans Pleydenwurff« veröffentlicht.[6]

Wäre nichts anderes von Pleydenwurff für die Ausstellung zu erhalten gewesen, so hätte der schöne Gobelin mit einer Darstellung der Kreuzigung in der Würzburger Universitätssammlung, dessen Entwurf sicher aus Nürnberg und der Zeit stammt, wahrscheinlich aber Pleydenwurffs Werk ist, immerhin einen Ersatz geboten. Er wäre gewiß ebenso willig nach Nürnberg geliehen worden, wie es auf die Kunstgewerbeausstellung nach Dresden geschehen ist.[7]

Die nächste Phase der Nürnberger Malerei trägt die Signatur Michel Wolgemuts, dessen herbe und derbe Kunst — mag man sie nun vertragen oder nicht — jedenfalls das Können der Zeit am deutlichsten widerspiegelt und zugleich eine wahre Inkarnation Nürnbergisch-fränkischen Wesens, wenn auch grell und »unsympathisch« darstellt. Die Ausstellung hätte sich hier das besondere Verdienst erwerben können, die Erkenntnis dieser von der Parteien Gunst und Haß hin und her gezerrten Gestalt endlich zu fixieren. Das Material ist überreichlich bekannt; es verlangt nichts als eine klare Zusammenstellung. Thode hat dazu den richtigen

---

5) Zeitschr. f. bild. Kunst 1898.

6) I. Jahrg. Heft V. Es scheint mir nicht einmal Nürnberger Anregungen, sondern merkwürdigerweise solche der bayerischen Kunst zu verraten (vgl. den Korbinianzyklus aus Weihenstephan in Schleißheim).

7) Zwei Glasbilder-Fragmente mit den Köpfen des hl. Franziskus und Dominikus — wahrscheinlich nach Zeichnungen H. Pleydenwurffs seien als karge Nachlese im Kunstgewerbe-Museum in Breslau genannt.

Weg betreten, indem er aus der Masse der von der Tradition auf den Namen Wolgemut gehäuften Werke die wenigen urkundlich beglaubigten hervorhob, sie untereinander verglich, und das ihnen Gemeinsame unter Ausscheidung fremder Mithilfe als Grundlage des künstlerischen Charakterbildes Wolgemut umschrieb. Nur vermochte er diesen Grundsätzen nicht bis zu Ende der Untersuchung treu zu bleiben; es floß doch wieder mancherlei Fremdes zu, und andererseits steigerte sich im Laufe der Beschäftigung mit dem Künstler zusehends seine persönliche Abneigung gegen diesen dermaßen, daß es ihm endlich mehr auf eine menschlich-moralische Vernichtung als auf eine historische Beurteilung anzukommen schien.

In der jüngsten Zeit wurde die Zahl der beglaubigten Werke um eines vermehrt. Gümbel hat in seinen in dieser Zeitschrift veröffentlichten, so überaus verdienstvollen Archivforschungen den urkundlichen Beweis erbracht, daß Wolgemut im Jahre 1484 einen Altar für die Stiftskirche in Feuchtwangen geliefert hat. Der Altar hat sich an Ort und Stelle erhalten und hätte, wenn irgend möglich, in der Ausstellung nicht fehlen dürfen. Nicht als ob es sich dabei um ein besonders gelungenes Werk handeln würde. Im Gegenteil. Wolgemut verstand es eben, Mühe und Lohn stets im richtigen Verhältnis zu halten. Immerhin wäre es interessant gewesen, das neu beglaubigte Werk zwischen die beiden bekannten, von 1479 und 1507 stammenden einzugliedern. Es hätte sich herausgestellt, daß dieselben stilistischen Merkmale, welche als diesen beiden Malwerken gemeinsam nachzuweisen waren, auch dem Feuchtwangener Altare eignen, und zwar speziell den Staffelbildern, während die Malereien der Flügel die Hand eines dem Meister sehr nahestehenden Gesellen aufweisen. An Entwicklungsstufe und an Qualität stimmen die Bilder in Feuchtwangen ungefähr mit dem Schwabacher Altar überein, der sich auf der Ausstellung als Nr. 2 befand, vom Katalog fälschlich als »in der Richtung Wolgemuts« bezeichnet. Er läßt vielmehr bei aller Flüchtigkeit, ja Interesselosigkeit der Arbeit so durchweg seine echte Manier erkennen, daß man nicht einmal Gesellenhilfe annehmen darf. Von den ausgestellten Werken sind ferner Nr. 58 »die knienden Andächtigen« aus St. Lorenz und die beiden Predellaflügel des Schwabacher Hochaltars (Nr. 65 und 66), wie es schon Thode festgestellt hat, echte Werke. Das interessante Porträt (Nr. 195) des Hans Tucher (»M. Wolgemut?«) rührt von einem ihm nahestehenden Künstler her. Auch die »Kreuzigung« aus Bamberg (59) (»in enger Beziehung zu Wolgemut, vielleicht von ihm«) scheint mir weder eine eigenhändige, noch eine aus der Werkstatt stammende Arbeit, sondern einfach Nürnberger Malerei aus dem Ende des Jahrh. zu sein. Gleichfalls nur Wolgemuts Einfluß zeigen die »Vier stehenden

Heiligen« aus Kalchreuth (Nr. 54); die beiden Flügelbilder aus Neunkirchen a. Br. (Nr. 60—61) und ebenso die aus der Heiliggeistkirche in Nürnberg stammenden (Nr. 63, 64) sind nach jeder Richtung belanglose, nichtswürdige Arbeiten aus der Nachfolge Wolgemuts, während die »Heimsuchung« aus Bamberg (Nr. 62) »Schule Wolgemuts« nur in Einzelheiten noch Zusammenhang mit seiner Art aufweist, in der breiten Landschaft aber und der Gesamtwirkung bereits den Einfluß der neuen Kunst verrät. Das Bild dürfte nicht vor 1510—1520 entstanden sein, ob in Nürnberg ist fraglich.

Reicht dieses Material nun hin, um von dem Meister ein richtiges und vollständiges Bild zu verschaffen? Keineswegs. Das Bild mit den »Betenden« ist keines von den schlechten, doch auch kein Hauptwerk. Immerhin zeigt es, was Wolgemut in der Landschaft vermochte, und hierin beruht in der Tat einer seiner größten Vorzüge. Seine Landschaften überragen die aller Vorgänger um ein bedeutendes an künstlerischen Qualitäten. Pleydenwurffs Landschaft hat noch etwas Allgemeines, Schematisches; selbst auf einem Hauptwerke wie der »Kreuzigung« in Breslau zeigt er sich unfähig, sie in die Tiefe zu breiten. Wolgemuts Landschaft ist dagegen immer energisch in der Tiefenwirkung, reich, mannigfaltig, ja sogar von Schwung und Temperament in der Erfindung. Dabei bleibt sie, wenn auch oft zur Phantastik sich versteigend, immer echt und klar. Er hat zuerst den individuellen Charakter der fränkischen Landschaft erfaßt. Wir sehen sein Modell noch heute vor unsern Augen. Diese sandig trockenen Erdwellen, von dunklen Föhren bestanden, dazwischen sich in Gruppen zusammendrängende Ziegeldächer und da und dort der helle Giebel eines Riegelbaues. Darüber eine trockene, harte Luft, die alles in voller Schärfe erkennen läßt und selbst zur Mittagszeit die violette Erde mit dem dunklen Grün von Wiese und Wald zu einem eigentümlichen sonoren Akkord zusammenschließt.

Für einen zweiten Vorzug Wolgemutscher Kunst fehlt es in der Ausstellung völlig an Beispielen: für seine nicht geringe Kompositionskunst. Man hätte die große Beweinung in St. Lorenz, überhaupt eines der Hauptwerke des Meisters, herbeiholen müssen. Auch eine dritte wichtige Seite, seine energische, sichere Art zu charakterisieren, spricht sich in den vorhandenen Werken nicht genügend aus. Dafür wäre in den Flügeln des Katharinenaltars in St. Lorenz das entsprechende Beispiel gegeben. Zu loben ist, daß die Schwabacher Predellen am Platze sind; sie zeigen bei aller bisweilen geradezu schrecklichen Verzerrung der Typen eine Herrschaft über die Farbe, in der sich damals in Nürnberg noch immer niemand mit ihm messen konnte.

Noch ist ein Hauptstück aus diesem Kreise der Erörterung übrig: der Hersbrucker Altar. Daß man die großen Altarflügel aus dem

nahen Hersbruck herbeiführte, um sie mit dem bereits in der Verwahrung des Germanischen Museums befindlichen Mittelschrein zu einem imponierenden Ganzen zu vereinigen, war freilich ein sehr nahe liegender Gedanke, soll aber trotzdem dieser an Verdienst zu geringen Ausstellung dankbar angerechnet werden. Der Katalog wiederholt die herrschende, auch von Robert Vischer, Thode und soviel ich sehe, allen andern Beurteilern geteilte Ansicht, daß wir es hier mit einem wichtigen Werke Wolgemuts zu tun haben. Die beiden, die ganzen Innenseiten des ersten Flügelpaares füllenden Darstellungen: »Anbetung des Kindes« und »Tod Mariä« gelten allgemein als eigenhändige Arbeiten des Meisters. Die acht Szenen aus der Passion Christi, die man erblickt, wenn die Flügel einmal geschlossen sind, wurden von Vischer für Gesellenarbeit erklärt, während Thode mehr dazu neigt, auch sie für eigenhändig zu halten. Die vier Darstellungen aus dem Leben der hl. Maria endlich, die auf der Außenseite des zweiten Flügelpaares erscheinen, gelten allgemein als Arbeiten eines Gehilfen. Der Abstand dieser vier letzten Bilder von den übrigen Malereien ist auch in der Tat ganz unverkennbar; nur dünkt mich ihre künstlerische Wertung bisher vergriffen. Näher zueinander treten der Passionszyklus und die beiden großen Marienbilder an den Innenseiten. Ich sehe mit Thode keinen stilistischen Unterschied zwischen diesen Bildergruppen, sondern nur einen im Grade und der Sorgfalt der Ausführung, halte daher beide für die Schöpfung eines Meisters, der sich immerhin bei den Passionsdarstellungen einer stilistisch-anonymen Hilfe bedient haben mag.

Doch bin ich im Gegensatz zu Thode der Ansicht, daß der Schöpfer dieser Bilder nicht Wolgemut ist. Trotzdem Thode eine ganze Reihe von Künstlerpersönlichkeiten aus dem usurpierten Reichtum des Sammelnamens »Wolgemut« selbständig begabte, blieb immer noch mehr zurück, als sich mit dem klaren Begriff seiner Individualität verträgt. Weder das Hersbrucker Werk noch ein zweites ihm an Bedeutung und Umfang nahestehendes großes Werk der Zeit, der Crailsheimer Hochaltar, zeigen den persönlichen Stil Wolgemuts. Mit dem Crailsheimer Altarwerke habe ich mich hier nicht zu befassen, sein stilistischer Charakter dürfte ungefähr dem seiner geographischen Lage entsprechen — fränkisch-schwäbisches Grenzgebiet. Was an den Hersbrucker Bildern mit Wolgemuts Art übereinstimmt, ist Gemeingut der Nürnberger Zeitkunst. Bei eindringender Vergleichung scheidet sich alles einzelne deutlich voneinander: andere Figuren, andere Farben, andere Kompositionen, andere Empfindung. Die Typen sind klar und bestimmt ausgeprägt: große, tiefsitzende Augen, gerade vorgestreckte, spitze Nase (die ganze mittlere Gesichtspartie eigentümlich vorgestreckt), die Haare sehr häufig in Spirallocken, Mund mit Vorliebe

offen, die Hände gut artikuliert und ohne die Wolgemut eigentümlichen Abnormitäten. Die Modellierung mehr mit Strichen erreicht, nicht von der metallharten Glätte, die für jenen besonders charakteristisch ist. Die Kompositionskunst des Hersbruckers ist gering, die Stellung der Figuren im Raume kommt selten klar zum Ausdruck, die Handlungen verlieren sich zumeist in Haufen durcheinander geworfener Glieder. Haltung und Bewegung der Figuren ohne rechtes organisches Gefühl. Die Landschaft ist gleichfalls durchaus anders als bei Wolgemut. Hier dehnt sich der Grund in sanften, blaugrünen Hügelwellen, die mit einzelnen kugelig gebildeten Bäumen bestanden sind. Die Farben sind lebhafter, bunter, greller wie bei Wolgemut, selbst bei den Innenflügeln, deren Kolorit gehaltener ist, fallen einzelne Töne, vor allem ein leuchtendes Grün, grell heraus.

Nicht nur, daß der Schöpfer der Hersbrucker Bilder nicht mit Wolgemut identisch ist, er kann eigentlich nicht einmal als sein Schüler bezeichnet werden. Als er das stattliche und trotz aller genannter Mängel imponierende Werk schuf, muß er ein reifer Meister gewesen sein, der, wenn auch vielleicht jünger als Wolgemut, doch wohl gleich ihm seinen Ausgang von Hans Pleydenwurff genommen hat. Seine Hand ist — und das ist ja wohl die Probe auf die Rechnung — auch sonst in der Nürnberger Kunst wiederzuerkennen. Ich glaube sie in den Fresken des Chores von St. Sebald, den von Hans Stark († 1473) gestifteten oder zu seinem Andenken ausgeführten Darstellungen des hl. Abendmahls und des Ölbergs trotz der starken Restauration, die sie erfuhren, noch zu spüren; ferner vielleicht in zwei bereits erwähnten Bildern des Bamberger Museums, Darstellungen des Erasmus-Martyriums (Kat.-Nr. 7 u. 8). Zwei Gemälde in der Galerie des oberösterreichischen Klosters St. Florian, eine Kreuztragung und eine Kreuzigung scheinen mir endlich seine Art in beträchtlicher Vergröberung aufzuweisen, sind also wohl entweder seiner Werkstatt oder seiner Nachfolge zuzuschreiben.

Ein wesentlich anderer Geist herrscht — obgleich es an Reflexen von den anderen Flügeln her, namentlich im Physiognomischen, nicht fehlt — in den Bildern der Außenseite. Schon daß die Kompositionen so viel schlichter und zugleich freier sind, schließt die Möglichkeit aus, daß der Entwurf des Ganzen wie es heißt von Wolgemut herrühre. Die Figuren stehen nicht vor einem landschaftlichen Prospekt, sondern in einer vertieften, breit und lebendig geschilderten Landschaft, die nun eine selbständigere Rolle spielt. Ganz neue Motive treten auf. Bei der Darstellung der Geburt der Maria z. B. ist links die Wochenstube dargestellt, die sich nach rechts im Rundtor öffnet. Während eine Frau den Bogen durchschreitet, wird ihre Gestalt von dem durch das Tor wie

vom Freien her dringenden Licht umspielt. Dann Mariä Heimsuchung: links die Begegnung der Frauen, rechts erblickt man das Haus und den von einer Mauer umhegten Hof, in dem der Alte sitzt und mit einem Hündchen spielt. Zum Teil Motive, die schon die ältere Kunst kennt (z. B. Schüchlin auf dem Tiefenbronner Altar), die aber hier ganz frei und neu wirken. Sehr ausdrucksvoll ist die Begegnung an der goldenen Pforte geraten, die beiden Begleiter Joachims fallen durch ihre sprechende Gestikulation auf. Überhaupt haben die Figuren, wenn auch bisweilen ungeschickt gezeichnet, meistens etwas Gutes in Haltung und Bewegung, dabei kindlich Frisches in der Erfindung. Das Kolorit ist blaß und nicht ohne Feinheiten. Es werden Farbenzusammenstellungen versucht, die nicht alltäglich sind. Nein, das ist kein »sehr derber Schüler Wolgemuts, dem gar keine künstlerische Bedeutung zukommt«, wie Thode sagt. Er ist ein vielmehr recht begabter Maler der jungen Generation, von Wolgemuts Einfluß völlig frei, der Einwirkungen auch von außen her erkennen läßt (ich vermute von seiten der schwäbischen Kunst, mit der ihn seine Wanderzeit in Berührung gebracht haben mochte). Dann aber läßt er vor allem die Nähe Dürers spüren und zwar nicht nur im allgemeinen, in dem Zug der Komposition, sondern auch in einer ganz bestimmten Einzelheit. Der so reizvoll zurückgebeugte und leise geneigte Kopf der Madonna auf dem Verkündigungsbilde weist einen anderen Typus als die anderen Frauenköpfe auf, er zeigt einen freieren Zug, ein volleres Oval, eine feinere Plastik, — große, unter den gesenkten Lidern hervorquellende Augen. Schon als ich das Bild zum ersten Male sah, drängte sich mir die Erinnerung an Dürers Dresdener Madonna auf. Und ich kann in der Tat nicht glauben, daß dieser Kopf ohnes jenes Vorbild hätte entstehen können. Es ist nicht die physiognomische Ähnlichkeit allein[8]) (die übrigens durch eine ganz verschiedene Nasenform gestört wird), sondern die Haltung, die ganze Empfindung, die an Dürer zu denken zwingt.

Ist hier eine leise Einwirkung der Gegenwart Dürers zu verspüren, so scheint er mir an einer anderen Stelle in noch größere Nähe zu dem Werke zu rücken. Auch mit der Mariengestalt auf dem großen Bilde des linken Innenflügels scheint es mir eine besondere Bewandtnis zu haben. Vergleicht man die gleich großen Köpfe der beiden Marien auf den einander gegenüberstehenden Flügeln, so fällt eine starke Unähnlichkeit auf. Fügt sich nun der Madonnenkopf auf dem Todesbilde

---

[8]) Ich kann mich der Vorstellung einer Ähnlichkeit mit Dürers junger Frau nicht entziehen. Sogar die krankhafte Entartung ihres rechten Auges, die es etwas weiter vorstehen ließ als das linke, glaube ich auf dem Gemälde wieder zu erkennen.

auf das genaueste dem Schema ein, nach dem der Maler alle übrigen Köpfe gebildet hat, so zeigt der auf der Anbetung einen völlig abweichenden Typus. Ich erinnere mich nicht, auf andern Nürnberger Bildern je einen ähnlichen Kopf erblickt zu haben, außer auf einem frühen Kupferstich Dürers, der »Madonna mit dem Heuschrecken« (B. 44); Kopfform, das schöne Oval des Gesichtes, die Nase, der eigentümlich gespitzte Mund, die vollen Augen, Lage und Bewegung der Haare, — durchwegs Übereinstimmung; merkwürdigerweise jedoch zeigt das Gemälde den Kopf im Gegensinn zum Stich.

Dazu kommt ein zweiter auffallender Umstand. Nicht nur der Typus, sondern auch die Malweise dieses Kopfes unterscheidet sich von der der übrigen Malerei. Er ist weicher gemalt und dabei doch fester und sicherer und zwar in bläulich-grauen Schattentönen modelliert, während der andere Marienkopf bei nahem Zusehen sich in Strichen auflöst; die Haare fluten in weichen vollen Wellen in großer Gesamtbewegung herab, während sie sonst in kurzem Gekräusel gegeben sind; einzelne Haare lösen sich von der Masse ab und legen sich in freier Linie über das Gesicht. Die Lippen, durch eine fein bewegte Spaltlinie getrennt, schwellen in weicher Rundung. Nichts Ähnliches an den vielen anderen Köpfen auf allen den zehn Bildern.

Daß das Bild den Stich im Gegensinn kopiert habe, wäre ganz zwecklos gewesen. Nicht minder ausgeschlossen dünkt mich, daß Dürer für seinen Stich eine Anleihe bei dem Bilde gemacht habe. Beruhen meine Beobachtungen über die Malerei des Kopfes und ihren Gegensatz zu den übrigen Bildern nicht auf Irrtum, so bleiben nur zwei Möglichkeiten offen. Der Kopf ist entweder von Dürer selbst gemalt, oder er ist nach ihm, sei es nach einer verlorenen Zeichnung, sei es nach einem verlorenen Bilde in das Bild hineinkopiert. In beiden Fällen erklärt sich der Gegensinn des Stiches einfach dadurch, daß Dürer den ihm damals vorschwebenden Marientypus in zwei verschiedenen Werken verwendete. Ich habe dem Original gegenüber den Eindruck gewonnen, daß der Kopf ganz gut ein Werk von Dürers eigener Hand sein könnte.[9]

Das sichere Ergebnis dieser Erörterungen aber besteht darin, daß das Altarwerk von Hersbruck in Fühlung mit zwei Dürerschen Werken steht, dem Dresdener Altar und dem frühen Kupferstisch.

---

9) Auch Thode war vor dieser Madonnenfigur in Erstaunen geraten: »ist es wirklich Wolgemut gewesen, der diese anmutig vornehme, empfindungsvolle Frauengestalt entworfen hat?« Dann wird die Frage allerdings von ihm bejaht. Der Ausstellungskatalog sagt: »In den Hauptfiguren der beiden großen Bilder hat auch ein anderer (Gehülfe) seine Kunst in vollem Glanze bewährt.« Wollte der Verfasser damit meine oben niedergelegte Anschauung aussprechen, die ich im Herbst des Jahres 1905, von

Diese Beziehungen ergeben bestimmte Schlüsse auf sein Entstehungsdatum. Thode verlegte den Altar um 1497, und zwar deshalb, weil er in engster stilistischer Beziehung zu einem aus diesem Jahre stammenden Glasfenster in der Jakober Kirche stände, dessen Entwürfe von Wolgemut herrührten. Die Glasfenster in St. Jakob halte auch ich für Wolgemutschen Entwurf, der in dem darauf vorkommenden »Jesse« wohl eine seiner großartigsten Gestalten geschaffen hat. Stilistisch steht der Altar dem Fenster aber genau so fern, wie der Hersbrucker Maler Wolgemut. Trotzdem trifft die Zeitangabe Thodes wesentlich das Richtige. Für die Entstehung des Stiches kann man keinen größeren Spielraum annehmen, als etwa 1495—1497, aus guten Gründen wurde der Dresdener Altar, wenn auch hypothetisch, in dieselbe Spanne verlegt, und damit ist auch das Datum für den Hersbrucker Altar gegeben. So stützen sich alle drei Werke durch ihre gegenseitigen Beziehungen.

Das interessanteste Porträt, das durch die Ausstellung bekannt wurde, stammt aus v. Tucherschem Besitz und stellt Hans Tucher, den berühmten Jerusalem-Pilger dar, dessen Beschreibung seiner Wallfahrt allein schon im 15. Jahrhundert mehrere Auflagen erlebte. Der Katalog bezeichnet das Bild als M. Wolgemut mit Fragezeichen und erwähnt richtig, das es das Gegenstück zu dem Bildnis der Ursula Tucher in der Galerie von Kassel bilde. Es stimmt sogar in der Art der Überschrift mit jenem überein. Doch trägt das Kasseler Bild das Datum 1478, das Tuchersche die Zahl 1481. Die Schrift auf dem Frauen-Bildnis kann aber tatsächlich erst 1481 hinzugefügt worden sein, denn erst in diesem Jahre verheiratete sich Hans Tucher mit Ursula, einer geborenen Harsdorferin. Bei diesem Anlasse mag wohl das Porträt des betagten Hochzeiters hergestellt und die Aufschrift auf dem drei Jahre vorher entstandenen Bilde seiner Frau angebracht worden sein.

Hans Tucher ist in schwarzem Pilgergewande auf rotem Grund abgebildet, der rechts durch einen steinfarbenen Pfeiler abgeschlossen wird. Das Gesicht ist ziemlich hart und starr gezeichnet, das Karnat blaß, die Lippen kirschrot und gut gerundet; die schiefe Nase zeigt eine scharfe Lichtlinie auf dem Rücken. Der Bart braun untermalt, darauf weißes Gekräusel gezeichnet. Irgendwelche entscheidende Kennzeichen Wolgemutscher Hand kann ich daran nicht entdecken. Ob es von der gleichen Hand stammt, wie das Bildnis der Ursula Tucher, ist bei dem

---

einem eingehenden Studium der Hersbrucker Bilder nach Nürnberg kommend, ihm persönlich mitgeteilt habe, so liegt ein Mißverständnis vor. Der Kopf der Madonna des Todesbildes hat gar nichts Auffallendes; merkwürdig sind nur, wie oben dargelegt die Marienköpfe des einen großen Innenbildes (Anbetung) und eines der kleinen Außenbilder (Verkündigung.)

schlechten Zustande, in dem sich das Kasseler Bild befindet, kaum sicher zu entscheiden. Möglich scheint es mir. Dagegen fand ich ein zweites Porträt des Hans Tucher,[10]) das in der Haltung, Auffassung, dann in Zeichnung und Farbe mit dem Porträt von 1481 in einem Grade übereinstimmt, daß ich eine Entstehung durch die gleiche Hand annehmen möchte. Es befindet sich auf einem Kirchenbilde, einer Darstellung des Todes Mariä, die den rechten Außenflügel des großen Altarwerkes der Hallerschen Heiligkreuz-Kapelle bildet. Das veranlaßt mich, auch diesem Werk einige Bemerkungen zu widmen. Auf die verschiedenen Ansichten, die hierüber in peinlicher Un-Übereinstimmung geäußert wurden, brauche ich hier nicht näher einzugehen. Ich bekenne mich nach wiederholtem Studium des Altars zu der von Thode ausgesprochenen Ansicht, daß der ganze Altar das Werk Wolgemuts ist, mit Ausnahme der vier Darstellungen des Marienlebens auf den Außenseiten des dritten Flügelpaares. Wenn aber Thode sagt, »diese rühren von einem rohen und derben Schüler her, der sie nach Wolgemuts Vorzeichnungen gemalt hat«, so glaube ich dem widersprechen zu sollen. Die Marienbilder haben im Gegenteil Wolgemuts gewalttätiger, oft geradezu düsterer Art gegenüber etwas ganz Wohltuendes. Es spricht sich darin ein Maler von weicherer, sogar poetischer Empfindungsfähigkeit aus. Besonders die freundliche Idylle der Geburt Mariä möchte ich in Schutz nehmen. Abgesehen von der Ungleichheit des Temperaments glaube ich auch eine so große Verschiedenheit der beiden Künstler in Typen, Kompositionsart, Farben konstatieren zu können, daß ich den Maler der Marienbilder überhaupt nicht für einen Schüler, sondern für einen relativ selbständig arbeitenden Gehilfen halten möchte. Seine Art, einmal klar erkannt, ist auch in anderen Werken leicht wiederzuerkennen, z. B. in dem großen Himmelfahrts-Bilde rechts im Chore von St. Lorenz. Auch dieses Bild hat er als Gehilfe Wolgemuts ausgeführt, denn es bildete einst die Rückseite zu der großen »Beweinung« des Meisters, die dort der »Himmelfahrt« gerade gegenüber aufgehängt ist. Dem Maler sehr nahestehend, wenn nicht identisch mit ihm, ist endlich jener Geselle, der die schon einmal erwähnten Flügel des Feuchtwangener Altars gemalt hat.

Von der Umgebung Wolgemuts konnte man sich nach dem Ausstellungsmaterial nur ein sehr unvollständiges Bild machen. Der Meister des Perigsdörfferschen Altares war leider ganz unvertreten geblieben. Höchstens könnte man den Veitsbronner Altar (Kat.-Nr. 3) als ein Werk seiner Nachfolge bezeichnen. Allein diese Flügel sind so schlecht

[10]) Ein drittes Mal findet man seine charakteristische Figur auf der Kreuztragung von 1485 in St. Sebald.

erhalten, die meisten Figuren so roh übermalt, daß man eigentlich nur mehr raten als urteilen kann. Man hätte es vielleicht mit den beiden kleinen Bildern in Schwabach, einem »Ecce homo« und einem »Bethlehemitischer Kindermord«, die Thode als »schwächere Nachahmung« des Meisters bezeichnet, versuchen können; ich glaube, daß man damit zwei echte Werke von ihm gewonnen hätte. Das Ecce homo-Bildchen wirkt wie eine Vorahnung von Dürers Blatt aus der großen Holzschnitt-Passion. Das Germanische Museum besitzt meines Erachtens außer den von Thode bezeichneten Werken auch in dem Bilde der hl. Brigitta (Nr. 117) und in den zwei bemalten Flügeln eines kleinen Altares, der in dem dunklen Raume neben der Kirche des Germanischen Museums neugieriger Betrachtung sorgfältig entzogen ist, eigenhändige Werke des Perigsdörfferschen Meisters. Wichtiger noch wäre es gewesen, die in München und Augsburg verteilten Flügel des großen Landauer Altars einmal in Nürnberg vergleichen zu können. Von Thode für Werke des Hans Pleydenwurff gehalten, wurden sie jüngst in dieser Zeitschrift von J. Beth, ich glaube mit Recht, für den Perigsdörfferschen Meister in Anspruch genommen.

Auch der Meister des Heilsbronner Hochaltares war ausgeblieben,[11]) und doch wäre es nicht schwer gewesen, falls der Hauptaltar selbst nicht von der Stelle durfte, einen Ersatz zu finden. Thode nennt noch fünf Werke der gleichen Hand, wovon allerdings zwei zu streichen sind, die »Kreuzauffindung« im Germanischen Museum (Nr. 226) und die beiden Flügel mit dem »hl. Antonius und Johannes d. T.« in Schwabach, die wohl zum Drei-Königs-Altar dieser Kirche — einer nicht sehr rühmlichen Werkstattleistung Wolgemuts — gehören. Dafür möchte ich dem Künstler folgende neue Werke als Ersatz geben: 1. »Die hl. Brigitta«, Germanisches Museum, Kat.-Nr. 116, »Wolgemut«. Thode sagt mit Unrecht, das Bild sei bis zur Unkenntlichkeit übermalt. Die Landschaft mit den breit hingestrichenen blauen und grünen Tönen ist identisch mit den Gründen des Heilsbronnner Altares, die Figur trägt gleichfalls alle Merkzeichen des Meisters. 2. »Schutzmantelbild«, Schleißheim, Nr. 166. 3. »Abschied Christi« in Schwabach (ziemlich ruiniert). 4. Epitaph des Burggrafen Berthold, Bischofs von Eichstädt († 1365) in Heilsbronn. Das zweiteilige Hochbild, das oben die Madonna mit dem Kind, unten den betenden Burggrafen zeigt, stammt ursprünglich aus dem 14. Jahrhundert. Laut alter Inschrift wurde es im Jahre 1497 renoviert. Man ging dabei ziemlich gründlich vor, das ganze Bild wurde

[11]) Denn die beiden schönen, von Thode ihm zugeschriebenen Figuren der hl. Katharina und der hl. Barbara (Ausstell.-Kat. Nr. 6) stammen nicht von ihm, sondern von Wolf Traut.

mit neuer Farbe zugedeckt, dabei jedoch die alten Umrisse und die Hauptlinien der Falten sorgsam erhalten, ein merkwürdiges Beispiel einer alten Restauration. Als Restaurator ist ganz deutlich der Meister des Hochaltars zu erkennen, der sich damit als eine Art Hausmaler des Klosters erweist. — Davon wäre zu wählen gewesen, vorausgesetzt, daß man die Bilder erkannt hatte.

Das Kapitel Dürer ist derart ausgefallen, daß man wünschen müßte, es wäre ganz übergangen worden. Die Bamberger Nachahmung, dazu aus dem Germanischen Museum »Karl der Große« gerissen und in eine Reihe mit späteren Bildnissen gehängt, endlich drei Handzeichnungen, von denen eine falsch und eine zweifelhaft ist — so war Dürer in Nürnberg repräsentiert. Ich glaube, es hätte keiner übermenschlichen Anstrengungen bedurft, um wenigstens ein Kabinett mit echten Handzeichnungen zu füllen.

Vor einiger Zeit hat Gümbel Urkunden veröffentlicht, aus denen hervorgeht, daß der Sebald-Altar in der Georgskirche von Schwäbisch-Gmünd von Gesellen Dürers hergestellt ist. Wie nahe lag es, sich dieses Werkes zu versichern. Das Germanische Museum besitzt meines Erachtens unter dem Namen »Art des Sebastian Daig« in seinen Nr. 241 und 242 zwei Tafeln, die zu diesem Altare gehören. Man hätte sie hier vereinigen können und hätte damit, wie ich glaube, ein interessantes Jugendwerk Hans v. Kulmbachs erhalten, an dem wohl auch Dürer als Entwerfer seinen Teil hat. Oder man hätte das Dresdener Marienleben heimholen können, über dem der Streit der Meinungen noch wogt, sicher ein Nürnberger Kind. Den Namen einer Schöpfung der Dürerschen Werkstatt verdiente vielleicht auch ein Lorenz- und Katharinenaltar im Kolmarer Museum, auf den hiermit die Aufmerksamkeit gelenkt sei. Er stammt aus dem Jahre 1505 und ist meines Erachtens in Dürers Nähe, wenn auch ohne seine eigenhändige Mitwirkung entstanden.

Die Hauptmeister der Nachfolge Dürers hätten ohne Mühe in abgerundeten Serien imponierend zur Anschauung gebracht werden können. Bei Wolf Traut war ein Retter in der Not erschienen und hatte wenigstens auf zwei Altäre in Heilsbronn aufmerksam gemacht (Ausstell.-Kat. Nr. 6 und 7). Beides ist richtig. Leicht hätte sich die Zahl der Werke dieses in seiner Formensprache leicht zu erkennenden Meisters vermehren lassen. In Heilsbronn selbst befindet sich noch ein drittes, die beiden an Umfang weit überragendes Werk, der Peter- und Pauls-Altar, der ganz von seiner Hand herrührt. Allerdings haben ihm verschiedene Restaurationen schlimm zugesetzt, doch wären die innern Flügel immer noch ausstellungswürdig gewesen. An der Predella ist ein gutes Porträt des Stifters angebracht. Dieselbe Persönlichkeit — es ist Abt Schopper —

hat Traut noch einmal groß dargestellt, leider aber ist das Bildnis, wie die meisten Bilder der Heisbronner Klosterkirche, durch Übermalung derart entstellt, daß die ursprüngliche Hand nur mehr bei sehr scharfem Zusehen herauszufinden ist. Da war allerdings das Porträt aus von Behaimschem Besitz (Ausstell.-Kat. Nr. 291), das zudem die Signatur des Meisters trägt, vorzuziehen, wenn es auch schon durch die Ausstellung von 1893 im Germanischen Museum bekannt war. — Man braucht sich übrigens gar nicht bis nach Heilsbronn zu bemühen, um auf Werke Trauts zu stoßen. In Nürnberg gibt es genug Dokumente seiner fruchtbaren Tätigkeit, die auf ihre Entdeckung und Würdigung harren. So fällt der Blick des in St. Sebald Eintretenden sofort auf eine sehr schöne »Himmelfahrt Mariä« (am ersten linken Pfeiler), die von ihm für einen Imhof gemalt ist; die Johanniskirche besitzt in ihrem Hauptaltar, einem umfangreichen Werke mit sechs bemalten Flügeln, eines seiner Hauptwerke. Schon bevor das Germanische Museum kürzlich Trauts »Taufe Christi« erwarb, besaß es schon echte und schöne Werke seiner Hand und zwar unerkannt unter der Bezeichnung »Art des Sebastian Daig« (Halbfiguren des hl. Johannes Evangelista und der hl. Barbara). Auch an dem Rosenkranzbilde (Kat.-Nr. 181) glaube ich Charakteristiken seiner Hand zu erkennen, doch nur an dem unteren Teile des Bildes, den knienden Figuren.[12]) Dann in Schleißheim: »Begegnung an der goldenen Pforte« und ein kleiner »hl. Sebastian«, auf die ich den Leiter dieser Sammlung schon vor Jahren aufmerksam gemacht habe. Es liegt mir ferne, hier einen Katalog der Werke Trauts aufstellen zu wollen, ich wollte lediglich zeigen, daß man nur hätte zuzugreifen brauchen. Zum ausgestellten Lorenz- und Mauritius-Altar aus Schwabach noch eine Bemerkung. Der Schrein enthält bemalte Schnitzfiguren, die beiden Heiligen mit Gefolge darstellend, die Flügel weisen auf der einen Seite Malereien, auf der andern Seite bemalte Holzreliefs mit Szenen aus dem Leben derselben Heiligen auf. Auffallend ist die völlige Identität des Stiles beider Gattungen (in Komposition, Typen, Bewegungen, Farben). Darf man sich hier mit der Annahme, daß Traut die Entwürfe auch für die Schnitzereien geliefert habe, begnügen? Hätte ein fremder Schnitzer in diesem Grade die stilistischen Merkmale der Vorzeichnungen in seiner Arbeit bewahren können? Drängt sich nicht vielmehr die Vermutung auf, daß sich Traut auch als Plastiker betätigt haben müsse?

Hans von Kulmbachs Name ist in neun Katalognummern genannt. Unter diesen Werken befinden sich mehr echte, als der Katalog zugeben will. In sieben oder acht Fällen hat die nähere Bezeichnung

[12]) Ob der ganze obere Teil nur später übermalt oder aber schon ursprünglich von anderer Hand stammt, habe ich nicht näher untersucht.

des Kataloges falsch geraten. Ich gehe das Material in der Ordnung durch, die mir als die chronologisch richtige erscheint. Altar aus Schwabach (Nr. 5, 73, 74), »Schule bzw. Richtung H. v. Kulmbachs«. Die vier Vollfiguren, die sich auf den Flügeln finden (die Heiligen Joachim, Anna, Andreas und Joachim) wurden schon von Koelitz[13]) als Kulmbachs Werke beschrieben und von ihm um 1510, also unmittelbar vor dem Berliner Dreikönigsbild, angesetzt. So ist es unmöglich. Von etwa 1505 an kennen wir seine Art zu gut, sie erweist sich trotz großer Qualitätsunterschiede im einzelnen als zu gleichbleibend, als daß diese nur in einzelnen Zügen damit übereinstimmenden Werke noch unterzubringen wären. Was die Zeit vorher betrifft, so wissen wir, daß er zu dem damals in Nürnberg weilenden Jac. da Barbari in näherer Beziehung stand — Neudörffer nennt ihn dessen Lehrjungen. Nun weisen eben diese Schwabacher Bilder ganz unzweideutig starken Einfluß des Italieners auf. Die Art, wie diese knochenlosen Gestalten stehen (Unterscheidung des Stand- und Spielbeines), die empfindsame Art, wie Andreas den Kopf neigt, die weiche Wellenlinie, die dadurch entsteht, ferner die schönen, sonst in Nürnberg unbekannten Farben — alles das kann nur durch Barbari vermittelt sein. Erwägt man schließlich die immerhin deutlichen Beziehungen zu dem späteren Stil Kulmbachs (Behandlung der Falten, der Haare), so dürfte die Hypothese keinen Einspruch finden, daß man es hier mit Jugendwerken des Meisters zu tun hat, die etwa 1502—1504 entstanden sein mögen.

Echte Werke sind auch die vier kleinen Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben aus Bamberg (Nr. 69—72), die der Katalog wieder als »Schule« verzeichnet. Gerade die flüchtige, skizzenhafte Manier dieser Arbeiten läßt die Stileigentümlichkeiten ihres Schöpfers sehr deutlich hervortreten. Koelitz, der auch diese Bilder als eigenhändige beschreibt, setzt sie in eine ganz frühe Periode des Künstlers, in der er unter dem ausschließlichen Einflusse Wolgemuts gestanden sei. Eine Wolgemut-Periode gibt es aber meines Erachtens im Leben Kulmbachs überhaupt nicht. Die Marienszenen zeigen vielmehr seinen späteren, unter dem Einfluß Dürers vollentwickelten Stil und sind zwischen 1510—1515 einzureihen.

Dem Katalog zufolge wäre ein aus Kadolzburg stammender Altarflügel mit zwei Marienszenen (Nr. 75) das einzige echte Werk Kulmbachs auf der Ausstellung. Es ist dem Verfasser entgangen, daß die Bilder, abgesehen von ein paar Vereinfachungen liniengetreue Kopien nach Dürerschen Holzschnitten (aus dem Marienleben) sind. Das ist auffallend, ein sklavischer Kopist war Kulmbach sonst niemals. Trotzdem muß,

[13]) Hans von Kulmbach und seine Werke. Leipzig, Seemann, 1891.

da sich so viele der Merkmale seiner Art, wenn auch oft halbversteckt unter einer weitreichenden, teilweise ordinären Übermalung (die Bewunderung des Verfassers für das Kolorit ist darum übel angebracht), in den beiden Bildern auffinden lassen, an der Entstehung durch seine Hand festgehalten werden. Der enge Anschluß an Dürers Holzschnitte mag vielleicht durch einen speziellen Wunsch eines Auftraggebers seine Erklärung finden.

Zur »Schule Kulmbach« rechnet der Katalog schließlich noch drei Altarflügel aus Ottensoos (Nr. 4, 76), für die ich eher die Bezeichnung »Nachahmungen« vorziehen möchte. Viele Einzelheiten und auch die Farben verraten die Mühe, die sich der Maler gab, es Kulmbach gleichzutun. Andererseits lassen die derben, ungefügen Typen schließen, daß wir es mit einem älteren Künstler zu tun haben, der schon in der Wolgemutschen Tradition Fuß gefaßt hatte, bevor ihn die Kunst Kulmbachs gelockt hat. Ein starker Drang nach Ausdruck und Individualisierung führt ihn bisweilen zu rührend komischer Drastik (z. B. im Tempelgang), doch auch zu ernsterer Wirkung (Tod Mariä). — Der Nachfolge Kulmbachs schließt sich meines Erachtens auch ein Werk an, das der Katalog anonym vor Kulmbach einreiht, der »Christus mit den Aposteln« aus Velden (Nr. 68). Die gleiche Hand erkenne ich in einem Bilde des Germanischen Museums »Abschied Christi« (Nr. 219). Die archivalischen Forschungen Gümbels haben auch Beziehungen Nürnberger Künstler zu Velden zutage gebracht. Es käme demnach vielleicht Lienhard Schürstab als Schöpfer des Bildes in Betracht. Freilich muß es seinen Anspruch auf diesen Namen, da nähere Angaben nicht vorliegen, mit einem zweiten heute in Velden noch vorhandenen Altarüberreste aus der Zeit zu gleichen Hälften teilen, einer predella-ähnlichen Tafel mit den 14 Nothelfern, beiläufig bemerkt einer Wiederholung der Staffel am Schwäbisch-Gmünder Sebald-Altare in umgekehrter Reihenfolge der Heiligen.

Vom »Meister des Schwabacher Hochaltares« (mit Fragezeichen) war eine »hl. Katharina« in der Ausstellung zu sehen. Die Zuschreibung rührt von Thode her, die Hinzufügung des Fragezeichens im Katalog ist durchaus zu billigen. Denn welche Entwicklung müßte der klobige Schwabacher Maler genommen haben, um zu Figuren von solcher freien Vornehmheit zu gelangen, wie sie sich in dieser Figur und noch mehr in dem leider in Schwabach zurückgebliebenen Gegenbilde der »hl. Barbara« darstellt. Diese beiden Gestalten, die etwa zwischen 1520 und 1525 entstanden sein mögen, gehören zu dem technisch Besten und Freiesten, was Nürnberg damals hervorgebracht hat. Die Mittel Dürers zur Virtuosität entwickelt; ganz wenige breite Züge und doch volle Plastik, zwei, drei Farbennuancen und doch große koloristische

Wirkung. Sollte man in dem großen Kunstmagazin Nürnberg vergebens nach anderen Proben dieser Kunst suchen? Nein, wenn ich recht habe, einen großen Passionszyklus hierher zu rechnen. Einige Teile davon hängen ganz hoch, fast an der Decke der Jakobskirche, zwischen grell-hellen Fenstern, so daß man nur durch mühsames Abdecken der Lichtquellen einen spärlichen Eindruck gewinnen kann. Andere Teile stecken nicht minder verborgen in dunklen Winkeln der Empore im Kirchenraum des Germanischen Museums. Es wäre keine üble Aufgabe der Ausstellung gewesen, solche Bilder aus ihren Verstecken hervorzuziehen.

Ich kehre zum Schwabacher Altar zurück, nachdem sich der von Thode gewiesene Weg als eine falsche Fährte gezeigt hat, um zunächst eine Ergänzung zu meinen Bemerkungen über Wolgemut anzubringen. Man ist einig geworden, daß nur die Predella von seiner Hand herrührt, die großen Flügel aber von einer zweiten gemalt sind. Nur betreffs einer Darstellung der »Predigt des Johannes in der Wüste« konnten noch Zweifel herrschen. R. Vischer konstatiert hier »verblaßte Erinnerungen an die Werkstätte Wolgemuts«, und Thode findet, »daß hier einige Köpfe stärker, als dies sonst der Fall ist, den Wolgemutschen Typen verwandt sind«. Das sind sehr richtige Beobachtungen, die aber auf Grund des Wortlautes der uns bekanntlich erhaltenen Bestellungsurkunde eine schärfere Fassung erhalten können. Wolgemut mußte sich nämlich darin dem Schwabacher Magistrate gegenüber verpflichten, »wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er so lang endern«, bis man zufrieden sei. Mehrere der Köpfe unter den Zuhörern der Predigt Johannes zeigen nun, daß die vorausgesehene Eventualität hier tatsächlich eingetroffen ist. Die oft wie in Krämpfen verzerrten Gesichter des Hauptmalers scheinen in dem einen Fall selbst den Schwabachern zu toll gewesen zu sein. So sind diese Köpfe nicht nur »Wolgemuts Typen verwandt«, sondern als Ergebnis weitgehender Verbesserungen zur eigenhändigen Arbeit Wolgemuts geworden.

Die Person des Malers der Flügel ist heute kein Rätsel mehr. Als ich einmal Gelegenheit hatte, unmittelbar nach einer eingehenden Betrachtung des Schwabacher Altares ein in Heilsbronn[14]) verwahrtes Zweifigurenbild (hl. Stephan und Lorenz) zu sehen, das (dort noch unbenannt, doch) ein zweifellos sicherer Sebastian Daig ist, war mir die Frage gelöst. Nachträglich fand ich, daß schon Thieme in seinem Schäufelein-Buche auf Daig als Schwabacher Maler plädiert hatte. Und auch Thode wird

[14]) Noch ein weiteres Heilsbronner Bild, eine »Pietà mit zwei Heiligen«, gründlich und rücksichtslos im 19. Jahrhundert übermalt, scheint mir ursprünglich ein Daig gewesen zu sein.

sich damit einverstanden erklären, denn jener Marienaltar in Heilsbronn, den er als Werk des Schwabachers beschreibt, ist durch eine bei der Renovierung kürzlich zum Vorschein gekommene alte Inschrift als ein Werk Sebastian Daigs bezeugt.

Schäufelein. Aus dem Nördlinger Museum waren drei Tafeln seiner reifsten Kunst, das Brigelsche Epitaph und zwei Tafeln des Zieglerschen Altares von 1521 zur Stelle (Nr. 78—80). Nr. 81 »hl. Hieronymus« aus Bamberg ist, wie oben schon erwähnt, eine Kopie nach einem Holzschnitt Dürers, die zwar das Monogramm Schäufeleins, aber kein Kennzeichen seiner Kunst trägt. Ebensowenig hat mit der »Art Schäufeleins« ein zweiter »hl. Hieronymus« (Nr. 82) zu tun. Die »Steinigung des hl. Stephan« (Nr. 83) wurde allerdings vor Jahren einmal von Rieffel auf Schäufelein getauft (Rep. f. Kunstw. XV), aber von Weizsäcker in einem späteren Jahrgange dieser Zeitschrift (XXV) mit viel mehr, ich meine sogar mit allem Recht, dem »Meister des Frankfurter Bildnisses« zugeteilt. Die Ausstellung enthielt übrigens noch ein zweites, bisher nicht erkanntes Werk dieses interessanten Meisters, das Schwabacher »Rosenkranzbild« (Nr. 67), auf das ich mir vorbehalte, in anderem Zusammenhange zurückzukommen.

In der Abteilung der Bildnisse befanden sich auch zwei Porträts von Schäufelein, Mitglieder der Familie Tucher darstellend, aus dem Jahre 1534, zwar echte und bezeichnete, aber durch Abreiben und Schwärzen sehr ruinierte Bilder (Nr. 210—211).

Den Rest des Stoffes will ich in aller Kürze nach der Nummernfolge erledigen: Nr. 84 »Die sieben Seligkeiten« aus Bamberg. Von Hauser ohne Grund dem Erhard Schoen gegeben.

Nr. 85. »Taufe Christi«. Nicht nur in der Komposition, sondern auch in den Typen klingt W. Trauts Vorbild durch. Also »Kopie nach Traut«. (Die folgenden Nummern 86—89 wurden teils schon oben behandelt, teils entbehren sie jeglichen Interesses.)

Nr. 196 Bildnis eines Alten, bez. 1482, aus der Mainzer Galerie »wohl Nürnberger Schule«. Ich halte das Bild nicht für Nürnbergisch, sondern für rheinisch unter niederländischem Einfluß.[15])

Nr. 197. Bildnis des Hans Harsdorf, bez. 1484. Daß das Bild, wie es hier ist, im Jahre 1484 entstand, halte ich für ganz ausgeschlossen. Es tritt darin ein gewisser Widerstreit zutage, nämlich zwischen der gewandten, sichern, vorgeschrittenen Technik — man beachte die vollendete Modellierung, die Schlagschatten, die ein Finger auf die andern

[15]) Thode erwähnt ein Bildnis eines alten Mannes mit demselben Wappen (zwei Zangen) aus dem Jahre 1483 im Besitze des Grafen Kageneck. In welcher Beziehung stehen die beiden Bilder?

wirft, die Schlagschatten im Gesicht, die Malerei der Bartstoppeln, der Fingernägel, des Vorhangs — mit den starren, altertümlichen Formen (zu vergleichen z. B. die schematischen Linien der Adern auf der Hand). Es ist zweierlei möglich, entweder handelt es sich um die genaue Kopie eines alten, aus dem Jahre 1484 stammenden Bildes, eine Kopie, die nicht früher als etwa 1530 entstanden sein kann, oder es wurde das alte Original um diese Zeit mit Wahrung der alten Zeichnung vollständig übermalt. Welche dieser Möglichkeiten zutrifft, ließ sich aus der Entfernung nicht feststellen.

Nr. 198. Bildnis der Helene Tucher von 1491. Hier ist der Fall durch alte Aufschriften geklärt, die von einer zweimaligen Überarbeitung 1537 und 1638 berichten.

Nr. 202. Bildnis des Christoph Scheurl von Lukas Cranach, das bekannte, öfters ausgestellte, leider sehr verdorbene Bild.

Nr. 204. Doppelbildnis des Bertold Tucher und seiner Frau. Kopien, die, nach dem ornamentalen Beiwerke zu schließen, um 1520—1530 entstanden sein mögen, nach alten Originalbildnissen etwa aus der Zeit 1450—1460. Die Landschaft scheint dann später, nicht vor der Mitte des Jahrhunderts, noch einmal übermalt worden zu sein.

Nr. 205. 206. Zwei Bildnisse von Angehörigen der Familie Behaim von 1527. Anklänge an die Art B. Behaims.

Nr. 207. Bildnis des Albrecht Scheurl von 1527. Durch Übermalungen in einem Grade verändert, daß ohne kunsthistorisches Interesse. Schließlich eine Anzahl Bildnisse von Penz, Strauch u. a., auf die ich hier nicht einzugehen gedenke.

Von älteren Handzeichnungen war auf der Ausstellung fast nichts zu sehen. Die drei Dürerblätter fanden schon Erwähnung, eine kolorierte Federzeichnung »Lüsterweibchen, in der Art des Penz«, eine Pokalzeichnung »nach Jamnitzer«, ein sehr reizender Stammbaum des Pfinzingschen Geschlechts von J. Amann, endlich die schon besprochene bedenkliche Vedute des Seefahrers Martin Behaim — das war alles, nicht viel, wenn man bedenkt, welche Rolle die Zeichnung innerhalb der alten Nürnberger Kunst gespielt hat. Warum ist nicht einmal die nahe wichtige Erlanger Sammlung herangezogen worden? Das merkwürdige große Sebastianblatt von Hans Traut daraus hätte allein eine Anzahl zweifelhafter Dutzendbilder an künstlerischem Eindruck aufgewogen.

Zum Schluß noch ein rascher Blick auf die Abteilung der Buchmalereien, die von Herrn Archivrat Dr. Mummenhoff in überraschender Fülle und Mannigfaltigkeit eingerichtet worden war. Freilich ein Bestand, der, in Vitrinen wohl verwahrt, dem Ausstellungsbesucher nur eine oberflächliche Kenntnisnahme erlaubte; es können ihm daher auch hier nur

flüchtige Bemerkungen gewidmet werden. Jedenfalls war ersichtlich, wie unvollständig (etwa in dem Buche von Raspe) bisher das Material ausgenutzt worden war. Auffallen mußte es, daß man bei der Aufstellung dieser Abteilung den sonst festgehaltenen Gesichtspunkt der Nürnberger Herkunft plötzlich gegen den des momentanen Nürnberger Besitzes vertauschte. So findet sich eine Anzahl frühmittelalterlicher Stücke vor, die mit Nürnberger Kunst so wenig zu tun haben, wie die französischen und niederländischen Handschriften, die mitten unter den Nürnberger Arbeiten des 15. und 16. Jahrh. liegen, ohne daß der Katalog immer Aufschluß über ihre Abstammung gäbe. Für französisch halte ich z. B. auch die Handschriften Nr. 1621 und 1631, dann die im Katalog als flandrisch bezeichneten Nummern 1622 und 1643. Nr. 1619 ist niederländisch, 1634 und 1639 holländisch. Das reizende Titelblatt der Handschrift Nr. 1658 »Fehde Hans v. Geislings gegen Nürnberg« schien mir im Vorbeigehen die Hand Hans Springinklees, die kolorierten Zeichnungen der Handschrift 1615 die des »Meisters des St. Wolfgangaltars« zu verraten.

»Maistro Andrea de Monte Caballo.«

Im Archivio della R. Società Romana di Storia Patria vol. XXVIII S. 451—471 hat P. Fedele einen Aufsatz: »I gioielli di Vanozza ed un' opera del Caradasso« veröffentlicht; in ihm wird u. a. auch der Kontrakt mitgeteilt, den Vanozza mit »maistro Andrea de Monte Caballo« und »maistro Johane de Larigo suo compagno« abgeschlossen hatte wegen Herstellung eines Tabernakels in ihrer Kapelle von S. Maria del Popolo. Der Autor überläßt es den Kunsthistorikern den Meister Andrea zu identifizieren (S. 453 Anm. 3), wobei ihm entgangen ist, daß er ihn in derselben Anmerkung mit vollem Namen nennt: »Andreas Brugnanus«. Auf dem Monte Cavallo wohnte Andrea Bregno in seinem eigenen Haus, wie wir durch sein Testament wissen. Dieses Testament, das mein Freund Tom v. Wahl und ich nach einer bis dahin unbeachteten Notiz Bertolottis (Artisti lombardi II S. 299 über Andreas de Brignonibus) auffanden, ist von uns in L'Arte 1901 S. 417 ff. veröffentlicht worden. Leider kenne ich unter den Quattrocentoskulpturen in S. M. del Popolo keine, die sich als Reste des fraglichen Tabernakels agnostizieren ließen. Vielleicht gelingt es aber bei Nachforschungen an Ort und Stelle, solche zu finden. Es eröffnet sich dabei vielleicht die Aussicht, in der Person des »Johannes de Larigo« einen Mitarbeiter Bregnos seiner künstlerischen Physiognomie nach festzustellen. Nicht nur würden wir dadurch eine Bereicherung der mageren Künstlerlisten vom Ende des römischen Quattrocento gewinnen, sondern es wäre damit die Möglichkeit eröffnet, auf dokumentarischer Basis die eigenhändigen Werke Andrea Bregnos von der Gesellenarbeit zu scheiden. Bregno ist im Laufe der letzten Jahre doch mehr zum Sammelnamen für die letzte Phasis der römischen Grabmals- und Altarplastik der Frührenaissance geworden, als mit einer strengen Handhabung der Stilkritik verträglich erscheint.

James v. Schmidt.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Hermann Sepp. Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 67. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1906. XI u. 345 S. 12 Mk.

Da Bayern mit seinen politischen Grenzen so viel altes Kunstland umschließt, da das deutsche Kunstleben des 19. Jahrhunderts sich zu einem wesentlichen Teil in München abgespielt hat, bucht diese Bibliographie wohl mehr als die Hälfte der Wissenschaft von der deutschen Kunst. Der Wert derartiger Arbeiten liegt, abgesehen von der Richtigkeit und Vollständigkeit der Angaben, in der geschickten Gliederung des Stoffes. Die Vollständigkeit genügt, soweit ich nach Stichproben urteilen kann, allen verständigen Forderungen. Die Einteilung erscheint mir vortrefflich, in leicht verständlichem System, das nicht starr angewendet, den Eigentümlichkeiten des Materials wohl angepaßt ist. Durch vielfache Teilung erreicht der Verfasser eine erfreuliche Übersichtlichkeit, so daß man sich sehr rasch in dem vielgliedrigen Bau zurecht findet. Daß keine übertriebene Raumökonomie herrscht, keine Abkürzungskünste angewandt sind, kommt der Benutzbarkeit sehr zugute.

Abgesehen von einigen geschickt eingeschobenen Nebengruppen zerfällt das Ganze in drei Hauptabschnitte:

1. Kunstgeschichte. — Hier ist, vom Allgemeinen zum Speziellen abgestuft, alles untergebracht, was sich nicht unter dem Namen einer bayerischen Stadt und nicht unter dem Namen eines bayerischen — oder doch in Bayern tätigen — Künstlers unterbringen ließ.

2. Kunsttopographie. — Mit den Namen der Orte in alphabetischer Folge.

3. Künstler. — Mit den Namen der Künstler in alphabetischer Reihe.

Ein Index der Autornamen erleichtert den Gebrauch des Bandes sehr wesentlich. Vermißt wird eine Liste aller exzerpierten Zeitschriften; nur ein Verzeichnis derjenigen Zeitschriften, die sich ausschließlich oder hauptsächlich mit bayrischer Kunst beschäftigen, ist eingeschoben. Die ganze

Arbeit ist höchst willkommen, und der Verfasser hat sich mit seiner Arbeit reichen Dank verdient. *Friedländer.*

Malerei.

Kritik einer Rezension. (Vgl. F. Rintelen, Zur jüngsten Literatur über die italienische Malerei im Trecento. Kunstgesch. Anzeigen 1906, Nr. 2.)

Im Programm der kunstgeschichtlichen Anzeigen ist s. Z. der treffliche Grundsatz aufgestellt worden, daß auch Aufsätze der wissenschaftlichen Kritik unterworfen werden sollen. Er hat kürzlich durch F. Rintelen seine Anwendung auf einem Gebiet gefunden, auf dem der Rezensent bisher kaum hervorgetreten ist. Aber wie viele Renzensionen werden nicht geschrieben, die selbst wieder einer Kritik nur allzusehr benötigen. Da diesmal auch für mich das »tua res agitur« gilt, will ich die Mühe nicht scheuen, im vorliegenden Falle wieder Einiges zurechtzurücken, obwohl ich meinesteils am ehesten darauf verzichten könnte.

Der Rezensent ist auf der einen Oktavseite, die er der Besprechung meiner Untersuchung »zur Stilbildung der Trecentomalerei« (Rep. f. Kunstwiss. 1904, S. 89—111, S. 221—250, S. 308—321) widmet, nachdem er mit den Forschungen anderer Fachgenossen gründlich aufgeräumt hat, mit mir noch ziemlich glimpflich verfahren. Suaviter in forma wird freilich mit wenigen Federstrichen gut die Hälfte meiner Ergebnisse — so scheint es wenigstens — zunichte gemacht. Meinen »bedeutungsvollen Grundgedanken« von »der großen Wichtigkeit, die der französischen Gotik« (im Trecento) »auch für die neue Entwicklung der Malerei zukommt«, hätte ich in originellen und gründlichen Darlegungen zunächst bei Duccio durchgeführt. Doch »plötzlich« soll sich »in dem zweiten, der Entwicklung Giottos gewidmeten Abschnitt der Gesichtspunkt« verschieben, indem nicht mehr von »gotischem«, sondern »von dem Stile der Miniaturmalerei ganz allgemein die Rede« sei. Obgleich R. es nun doch »dahingestellt sein« läßt, »ob die Franziskusbilder wirklich mit zeitgenössischen Miniaturen zusammenhängen«, findet er, »daß der unmonumentale Charakter derselben gar nicht dieser so unsicheren Erklärung bedarf«, »sobald man sich« (kurz und gut!) »entschließt, sie in das unmonumentale Trecento zu setzen, in das sie auch aus tausend anderen Gründen gehören« (das sich aber nach R. doch so langsam aus Giottos Flächenstil befreit, s. u.). Ferner »hätte« ich »zeigen müssen, daß in den früheren Miniaturen ein stärkeres Realitätsgefühl waltet als in den späten Werken Giottos; dann würde es glaubhaft sein, daß Giotto anfangs einer älteren realistischen Richtung gefolgt ist und

sich erst später neuen dekorativen Zielen zugewandt hat«. Daß sein Realismus — der Begriff schillert freilich in solcher Beleuchtung — zum guten Teil ein persönlicher sein könnte (und es zweifellos auch ist), läßt R. außer acht. »Statt von dem Realismus der französischen Miniaturen« hätte ich aber »nur von gewissen Ansätzen zu architektonischen Darstellungen in denselben gesprochen«, die auch für mich »ganz unentwickelt« seien, »während« ich »auf den Franziskusbildern ein Bestreben nach voller Realität beobachtet« hätte, so daß »schließlich« meine »Darlegung, obwohl usw., mehr ein Nachweis der Verschiedenheiten« auf beiden Seiten bleibe. In der Tat, es wundert mich nicht, daß in einem Resumé von so klassischer Kürze »die Logik« meiner Argumente »zu kurz kommt«. Ich muß also wohl oder übel versuchen, dem Rezensenten etwas zu Hilfe zu kommen. Die logische Schlußfolge meiner Beweisführung, soweit sie auf diese Dinge Bezug hat, dürfte sich dem aufmerksamen Leser aus der Analyse der Hauptwerke Duccios und seiner Nachfolger einerseits, Giottos und seiner Gehilfen andererseits, etwa wie folgt, aufbauen. Dem Altarwerk Duccios, Simones Martinsfresken, den Franziskusbildern in Assisi und dem Fassadenmosaik von S. M. Maggiore (Rom) ist als Neuerung bei allen Stilverschiedenheiten dieselbe primitive architektonische Raumkonstruktion und eine Summe von Einzelelementen, aus denen sie sich zusammensetzt, gemein (geringe perspektivische Raumtiefe, kombinierte Innen- und Außenansicht von Gebäuden, an die Bildfläche vorgeschobene Säulchen u. a. dünne Stützen, in schwacher Untersicht gegebene Gewölbrippen, in perspektivischer Flucht konvergierende Konsolen als Träger der flachen Decke, Durchblicke u. a. m.). Diese Art der Raumdarstellung muß eine einheitliche Wurzel haben. Der byzantinischen Kunst entstammt sie nicht, weil dieser ihre wichtigste Errungenschaft, die Wiedergabe der Decke, noch im 14. bis 15. Jahrhundert abgeht. Ebensowenig ist Duccio ihr Erfinder, er bedient sich vielmehr bereits ihrer fertigen Schemata in widerspruchsvoller Verbindung mit flächenhaften byzantinischen Figurenkompositionen. Die ursprünglichen Grundformen des Systems, in dem die gotischen Motive weitaus überwiegen, liegen hingegen unverkennbar in den halbdekorativen Rahmenarkaden und -architekturen der französischen Miniaturen der fünfziger bis sechziger Jahre (Psalter d. Bibl. nat. 10,525) des 13. Jahrhunderts vor, doch ist der entscheidende Fortschritt zur Einfügung der Decke wahrscheinlich erst in der italienischen Buchmalerei erfolgt, die nachweislich im letzten Viertel des Ducento bereits unter dem Einfluß des neuen Stils der französischen Illuminierkunst steht. Wurden dadurch jene Gebilde erst zu voller räumlicher Anschaulichkeit erhoben, so erklärt sich auch ihre rasche Verbreitung in allen Schulen am leichtesten im Wege der Buchillustration. Das führende

italienische Zentrum läßt sich sogar noch, wenngleich vorerst nur in weiten Grenzen, lokalisieren. Die Franziskusfresken und die ihnen nächstverwandten, keinesfalls jedoch von ihnen abhängigen Fassadenmosaiken von S. M. Maggiore, welche eine etwas ältere Vorstufe des Systems vertreten, verraten die stärksten Einflüsse der Cosmatenkunst. Der Sitz jener mit der letzteren in Wechselbeziehung stehenden Miniatorenschule ist daher in der römischen Kunstprovinz, sei es in Rom, oder noch eher in Umbrien (Oderisi) zu suchen. Obige Rekapitulation dürfte genügen, um die Einheitlichkeit meines Gesichtspunktes klarzustellen. Auch R. wird nun verstehen, daß ich nicht »vom Stile der Miniaturmalerei ganz allgemein«, sondern von dieser als der wichtigsten Trägerin der neuen Stilbildung gesprochen habe. Wenn ich aber einen nahen Zusammenhang der umbrischen Schule mit der französischen Malerei angenommen habe, so ist es mir darum noch lange nicht eingefallen, hinter den Franziskusfresken französische Miniaturen als unmittelbare Vorlagen zu vermuten. Der Hinweis auf die Verschiedenheiten der Entwicklungsstufe ist somit gegenstandslos. Die von R. totgeschwiegenen inneren Gründe, welche für die Herkunft des Autors der ersteren (für mich Giottos) aus der Buchmalerei sprechen, kann und will ich nicht wiederholen. Seine innige Vertrautheit mit ihr sowie die Tatsache, daß sein Jugendstil ein unmonumentaler war, würde schon die in einer Kopie der Ambrosiana vollständig erhaltene Komposition des Jubiläumsbildes von 1300 beweisen, dem R. ebensowenig Rechnung trägt wie der Franziskustafel im Louvre und den Fassadenmosaiken des Rossuti (S. M. Maggiore). Glaubt er wirklich, alle diese von mir wieder aufgerollten Fragen kurzer Hand abtun zu können? Ich muß freilich bezweifeln, ob er überhaupt meine Ausführungen an der Hand der Photographien gründlich durchgearbeitet hat. Und wenn es mir auch gänzlich fern liegt, ihm absichtliche Entstellung derselben vorwerfen zu wollen, so kann ich ihm leider den Vorwurf nicht ganz ersparen, daß er die — höchste Gewissenhaftigkeit erfordernde Pflicht des Rezensenten mir gegenüber in so oberflächlicher Weise ausgeübt hat, daß ein völlig schiefes Bild dabei herauskam.

Teilweise eindringlicher, aber selten glücklicher gestaltet sich seine Polemik gegen andere Fachgenossen. Indem er sich Suidas Aufsatz über den Meister der Ruccellai-Madonna (Jahrb. d. K. Pr. K.-Samml. 1905, S. 1) zuwendet, erörtert er zunächst die Frage der Autorschaft Duccios an diesem Werk. R. stimmt S. darin zu, daß der bekannte Kontrakt des sienesischen Meisters von 1285 sich nicht unbedingt darauf beziehen müsse, bestreitet dagegen wohl mit Recht, daß es jener anonymen Künstlerpersönlichkeit zuzuweisen sei. Die Halbfigur Marias auf dem Kruzifix in Paterno zeigt eine härtere Art, und das wirklich verwandte sienesische

Madonnenbild aus Crevole (Mostra dell' arte senese, Nr. 380), schwerlich von Duccio selbst herrührend, spricht als Arbeit eines Duccio-Nachahmers vielmehr zugunsten seiner Autorschaft der Madonna Ruccellai. R. glaubt allerdings für die letztere einen zweiten Unbekannten einsetzen zu müssen. Keines von den durch S. zusammengestellten Bildern scheint ihm von der eignen Hand des hochinteressanten Künstlers, der die Tafel »von S. M. Novella gemalt hat«, herzurühren. Undenkbar ist es nun in der Tat, daß der Anonymus der Lehrer eines noch ganz in der maniera greca steckenden Meisters wie Cimabue sein könnte, während die Ruccellai-Madonna deutlich die beginnende Einwirkung der Gotik erkennen läßt (vgl. Rep. 1904, S. 109). Allein R. will in dem Gegensatze der um 25 Jahre jüngeren Gestalt auf Duccios Altarwerk zu ihr nicht (wie ich a. a. O.) den graduellen Unterschied einer solchen Stilmischung, sondern das sehen, »was man den Stil im persönlichen Sinne nennt«. Bei Duccio spreche sich »in erster Linie die Freude am Linienspiel und der Sinn für das Stoffliche«, in der »massiven Wucht« des Florentiner Bildes hingegen eine »plastische Konkretheit« aus. Auch enthalte es keineswegs mehr Byzantinismen. R. verkennt eben das griechische Element in der erhabeneren Erscheinung, im strengeren Rhythmus und der spröderen Linienführung der Rucellai-Madonna, weil er das Byzantinische ebenso äußerlich auffaßt wie bei Giotto das Gotische, er verkennt es aber sogar im Typus des Kindes. Im Dombild wird das Minus der hinschwindenden maniera greca ersetzt durch ein Plus an gotischer Formenbildung, die gerade in Siena den allgemeinen Zug zum Zarten und Graziösen bis zum Kalligraphischen Simone Martinis hat, der in seinen Frühwerken noch wenig von Duccio abhängt (a. a. O. S. 109). In Duccios Entwicklung mag sich wohl eine dahin gerichtete Begabung offenbaren, sie wurde jedoch erst durch die neue Strömung allmählich in ihm ausgelöst. Und da niemand als fertiger Maler zur Welt kommt, der Übergang zur weicheren Modellierung sich also einmal im Schaffen einzelner Persönlichkeiten vollzogen haben muß, beruhen auch solche Unterschiede nicht notwendigerweise auf »Stil im persönlichen Sinne«. R. überschätzt für das ausgehende Ducento die spontane Entwicklung des künstlerischen Individuums, wie er andererseits die entschiedene Richtung auf das Plastische des florentinischen Kunstwollens in das Bild hineinsieht. Es hat wenig auf sich mit dem Gegensatz zwischen den »in plastischem Reichtum dargestellten Engeln« hier und den »lieblichen melancholischen Gestalten« dort. Wo findet denn R. sonst in Florenz die lieblichen, wenngleich noch etwas strenger als später gezeichneten, Typen der knieenden Engel der Ruccellai-Madonna mit ihrem lichten Kolorit wieder? Am Dombild aber haben sie zwar nicht auf der Haupttafel, aber z. B. im

Predellenstück der Geburt (Berlin) ihre nächsten Verwandten. Wenn also Suidas Versuch, der Madonna Ruccellai einen festen Platz innerhalb des Florentiner Denkmälerkreises anzuweisen, als gescheitert anzusehen ist und der »sienesische Anstrich« des Werkes auch für R. unleugbar bleibt, so läßt das Dokument von 1285 immer noch die Wagschale Duccios sinken.

Von dem, was R. gegen Suidas lehrreichen Artikel über den Meister des Cäcilienaltares (a. a. O. 1905) einwendet, erscheint mir die Aberkennung der Petrustafel von 1307 in S. Simone berechtigt, »denn die byzantinische Manier ist darin« nicht nur »kaum überwunden«, sondern vor allem in der Gewandbehandlung noch vollkommen mächtig. Die hl. Cäcilie hingegen ist die Schöpfung eines nur von der Monumentalität dieses Stiles beeinflußten Künstlers, der selbst auf ganz anderem, und zwar auf einem Boden mit dem jungen Giotto steht und von dessen Hand, wie der Frauen- und Kriegertypus der Flügelbilder u. a. m. beweist, ganz gewiß die letzten Fresken der Franziskuslegende mit den überschlanken Figuren nach dessen Kompositionen ausgeführt sind. Daher die größere Freiheit dieser Seitenstücke, in denen jedoch noch so fühlbare Mängel der Einstellung der Figur in die Bühne übrig bleiben (man vgl. z. B. die durch die Tür enteilende Gestalt). Der Meister bleibt trotz aller Bemühung darin, sowie in der architektonischen Konstruktion, hinter Giotto zurück. Die Datierung seiner Werke hängt mit der Entscheidung über die Entstehungszeit der Franziskuslegende eng zusammen. Aber auch die altertümliche Schwere der großen Heiligenfiguren spricht zugunsten des von S. angenommenen frühen Zeitansatzes. Daß nicht nur der von S. entdeckte Margarethenaltar, sondern auch die Madonnentafel in Montici ihm (und nicht »einem ganz belanglosen Nachahmer Giottos«) gehört, machen schon die mit der Margaretha fast identischen Nebenfiguren unzweifelhaft. Seine weitere Entwicklung bedarf noch der Klärung. S. hat noch eine Anzahl sichtlich mit seiner Kunst zusammenhängender Werke, wie das Kruzifix der Uffizien, herangezogen. Eine so starke Wandlung, wie sie der abweichende Figurentypus des anscheinend etwas »sienesisch« gefärbten hl. Miniatus (S. Miniato) bezeichnen würde, wird man jedoch kaum zugeben können, wenngleich oder gerade weil S. mit der hohen Datierung der Tafel, die auf derselben primitiven Stufe architektonischer und landschaftlicher Szenerie steht, gegen R. Recht haben dürfte. Hier haben wir es also wohl mit einem anderen frühen Giottoschüler zu tun. Daß der hl. Tomas von Aquino in S. M. Novella vor der zweiten Hälfte des Trecento entstanden sein kann, bestreitet R. zwar ohne Begründung, aber gewiß mit Recht. Ebenso kann wohl eine nähere Besichtigung (die mir a. a. O. S. 93 noch fehlte) niemand darüber im Zweifel lassen,

daß die Jahreszahl 1310 auf dem Triptychon des Pacino di Buonaguida (Akademie) unvollständig ist, anderseits aber auch, daß nur eine (schmale) Zahl fehlt, und da wird man sich aus stilistischen Gründen eher mit S. für ein zwischen MCCCX und MCCCXX liegendes Datum und nicht gerade für MCCCXL entscheiden, trotz der von R. veranstalteten Umfrage. Gegen die Zuweisung des Lebensbaumes (ebenda) an P. di B. und gegen die richtige Beobachtung Suidas über die Beziehungen des letzteren zum Stil des Cäcilienmeisters hat er nichts Triftiges vorgebracht.

Gegen Suidas »Florentiner Maler« habe ich selbst (Kunstwiss. Monatshefte, 1905, S. 157) eine Reihe von Einwendungen erhoben, aber ich möchte nicht etwa als ungenannter Eideshelfer dafür angerufen werden, daß diese Publikation »wenig« enthalte, »was als bleibender Besitz der Wissenschaft angesehen werden kann«. S. hat darin mit klarem Blicke die gesamte mit Orcagna und G. da Milano zusammenhängende Denkmälergruppe zusammengefaßt und im wesentlichen in überzeugender Weise aufgeteilt. Eine Hauptströmung der Malerei aus der Mitte des Trecento und eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten ist damit greifbar geworden. Wie man die Stimmung des Paradiesesbildes in S. M. Novella auffaßt, ist ganz Sache des individuellen Nachempfindens — in den anderen beiden Fresken wird auch R. schwerlich das religiöse Gefühl so ganz vermissen —, wie man aber darin reinen Fortschritt zu klarerer Raumkomposition sehen kann, bleibt mir unverständlich. Gewiß handelt es sich nicht um eine bewußte Aufgabe des schon Gewonnenen, sondern nur um ein Wiederauftauchen älterer primitiver Schemata (vgl. a. a. O. u. Rep. 1904), aber dem Tatbestande an sich wurde dann doch die erste Erklärung besser gerecht als die einfache Ableugnung desselben. Eine »Theorie von der Rückwärtsentwicklung des Trecento« ist meines Wissens von niemand aufgestellt worden. Unbestreitbar bleibt es aber, daß von Orcagna Anregungen zu einer gesteigerten dekorativen Flächenbehandlung ausgehen.

Wenn auch G. Vitzthum die Entwicklung Bernardo Daddis zu sehr auf diesem abstrakten Grundgedanken aufgebaut hat, so läßt die Zusammenstellung der Werke keineswegs bei ihm die stilkritische Vergleichung vermissen und gründet sich auf mehr als »gelegentliche Ähnlichkeiten«. R. sieht als charakteristische Arbeiten des »wenig bedeutenden Künstlers« einige Bilder von »kleinem Format« und »hübschen Farben« an, muß ihm aber doch auch das Triptychon der Uffizien und (halbwegs) die Madonna in Ruballa, Tafeln von nahezu lebensgroßem Maßstabe, lassen. Das große Altarwerk der Akademie hingegen könne ihm» mit voller Sicherheit(!) abgesprochen« werden und stehe »in engstem Zusammenhang mit dem großen Madonnenbilde in der Impruneta« (von 1375). Wer sich so zuversichtlich ausdrückt, sollte doch nicht jeden Hinweis auf die vermeintlichen Berüh-

rungspunkte sparen. Da ich das letztgenannte Werk nur von einer durch ungünstige Umstände beeinträchtigten Besichtigung und aus der Photographie kenne, lasse ich offen, ob hier wirklich mehr als kompositionelle und ikonographische Übereinstimmung im einzelnen, d. h. etwa eine Fortsetzung der Kunstweise Daddis, vorliegt. Auch eine solche Verwandtschaft würde noch nicht ausreichen, um das Akademiebild diesem wieder zu nehmen. Denn im Typus von Mutter und Kind und in der Haltung und Gliederbildung der Figuren, im Kostüm u. a. m. geht es mit manchem der kleinen Altärchen Daddis, deren Zahl sich noch beträchtlich durch eigenhändige oder Werkstattarbeiten vermehren läßt (ein weiteres außer dem signierten, aber z. T. verfälschten z. B. in der Akademie in Florenz, ein drittes in Neapel, kürzlich in der Arte von Venturi reproduziert), ganz nahe zusammen, mit anderen (in Berlin und Paris, zuerst von Schubring richtig bestimmt) wieder in der lebhaften Farbengebung, die durch ihre Pracht bei voller Harmonie Daddis hohes koloristisches Können verrät. R. will ferner aus der Liste seiner Werke die Fresken der Cap. Pulci streichen und Vasaris Zeugnis eher für den Zeitansatz (1380) gelten lassen. Obgleich er selbst ganz richtig an der Geburtsszene des Berliner Triptychons darlegt, daß die dekorative Flächenbehandlung sich sehr wohl mit einer kräftigen Raumentwicklung vereint, meint er doch, daß die »klarere Raumbildung« der Fresken und die mannigfaltige Geberdensprache eine Entstehung vor 1360 — ein ganz willkürlicher terminus! — ausschließe. Allein diese hat etwas Gewaltsames und Unmittelbares und doch Unbeholfenes, wie es vielmehr den ersten Nachfolgern Giottos als der zweiten Hälfte des Trecento eigen ist. Dieselbe den Eindruck des Steifen hervorrufende mangelhafte Artikulation und den gleichen hageren Figurentypus wird R. in der Kreuzigung des zweiten Altarflügels in Berlin wiederfinden und dort auch die lockere, senkrecht gestaffelte Figurenaufstellung auf hoch entwickelter Standfläche. Und worin soll denn etwa die Überlegenheit im Aufbau der architektonischen Szenerie, z. B. über Masos Fresken in der Silvesterkapelle (s. u.) bestehen? Es ist eben nicht wahr, daß sich Giottos Nachfolger erst langsam aus »dem Banne« der »Masse« befreien, — ein einziger Blick auf T. Gaddis Malereien der dreißiger Jahre in S. Croce widerlegt das. Giottos Flächenstil ist nicht einmal von seinen Gehilfen verstanden worden (vgl. Rep. 1904, S. 319ff.) und hat nur vereinzelte Nachwirkungen geübt, vor allem bei Maso. Zum Überfluß werden beide von R. bestrittenen Werke der reifen Kunst Daddis — denn die Fresken wird man immerhin in das vierte Jahrzehnt herabrücken müssen — durch die Ähnlichkeit im Typus und Motiv des jugendlichen Heiligen an der Fensterwand der Kapelle mit der zweiten Gestalt rechts auf dem Altarwerk der Akademie zusammengehalten.

Von seiner Neigung das Gewonnene wieder in Frage zu stellen, läßt der Rezensent sich auch in seinen Ausführungen über Giottino (bzw. Maso) viel zu weit fortreißen. An der vor sechs Jahren (Jahrb. d. K. Pr. K. Samml. 1900, S. 161), in denen die Sichtung der Denkmäler wesentliche Fortschritte gemacht hat, ausgesprochenen Attribution des Berliner Predellenstückes hält Schubring schon lange nicht mehr fest. R. bleibt jedoch selbst mit seiner Zuweisung an die Schule des Lorenzo Monaco im Rückstande. In wiederholten Erörterungen der Urheberfrage vor dem Bilde ist unter Fachgenossen vorübergehend diese Bestimmung vorgebracht, aber wohl allgemein wieder aufgegeben worden. Heute zweifelt kaum noch jemand daran, daß Typen, Szenerie und Kolorit weiter zurück in den Kreis Agnolo Gaddis weisen. Hinsichtlich der fraglichen Hauptwerke hat die Stilkritik zwischen dem Anonimo Magl., der die Silvesterfresken Maso zuschreibt (ebenso Ghiberti), die Deposizione der Uffizien hingegen u. a. m. Giottino, — und Vasari zu richten, der alle diese und verschiedene andere Malereien dem letzteren gibt. Wenn man, wie neuerdings Suida, von den besagten Fresken ausgeht, verdient wohl auch aus stilistischen Gründen der Name des älteren Meisters den Vorzug. Als augenfälligste Stileigentümlichkeiten hat schon Schubring in ihnen die weitgehende Individualisierung der Figuren und die wirksame Lichtführung hervorgehoben. Für R. gehört nun keins der von Vasari aufgezählten Werke damit zusammen. Die Deposizione erklärt er für eine oberitalienische Arbeit um 1400, — ein entschiedener Fehlgriff! Weder das Handauflegen der Schutzheiligen noch das YNRJ geben dazu einen genügenden Anhalt, wo die monumentale Figurenkomposition, der breite Gewandstil und Typen, wie Magdalena, Maria und Johannes, so unverkennbar das giotteske Erbe offenbaren —, allerdings in einer Umbiegung ins Realistische, die in den Köpfen der Heiligen und Stifter vollends mit der individualisierenden Behandlung Masos zusammenstimmt (sogar in der sorgfältigen Ausführung der Bärte). Eine recht geschickte Übermalung hat dann alles das in einer Weise gesteigert, daß der Irrtum R.s begreiflich wird. Sie hat überdies dem Rot ein aufdringliches Übergewicht in der von Haus aus etwas nüchternen, den Freskenmaler verratenden, aber nichts weniger als oberitalienischen Farbengebung verliehen, in der sich dieselbe Vorliebe für das tiefe Goldgelb wie in den Silvesterfresken bemerkbar macht. Erkannte bereits Vasari mit Recht in dieser Tafel das reifste Werk seines Giottino, so wird man in den Malereien der Cap. Strozzi in S. M. Novella mit Suida trotz R.s Protest eine Jugendarbeit Masos erblicken dürfen. Es ist hier schwieriger, sich von der Identität des Meisters zu überzeugen, — den Photographien gegenüber konnte ich selbst meine Zweifel nicht überwinden —, doch gibt der Vergleich der Heiligenmedaillons am Gewölbe

mit den Propheten der Silvesterfresken den Ausschlag. Es ist vollkommen richtig, wenn R. eine mehr (nicht »sehr«) »allgemein gehaltene Typik feststellt«, zu der »gewisse karikierende Individualisierungen in unangenehmem Gegensatze stehen«. Das sind die ersten Regungen der Eigenart des Künstlers, das Typische aber steht durchaus mit der Giottoschule (vgl. Unterkirche in Assisi) in Zusammenhang. Dazu kommt schon hier ein den Silvesterfresken nicht unähnliches, wenngleich etwas farbenfroheres Kolorit mit den vorherrschenden gelben und braunroten Tönen. Und das Geburtsbild erfüllt schon derselbe milde Lichtschimmer, der dem Drachenwunder des hl. Silvester seinen Reiz gibt. Der ausgeglichene Stil der späteren Werke Masos ist eben das Ergebnis künstlerischen Ausreifens. Daher wird man ihm auch die Stanislausbilder in Assisi, die R. jedenfalls zu gering einschätzt, noch nicht so entschieden absprechen dürfen. Ich enthalte mich jedoch über diese anscheinend stark verrestaurierten Fresken, wenngleich die giottesken Elemente auch in ihnen nicht zu verkennen sind, eines abschließenden Urteils, da ich sie nie bei ausreichender Beleuchtung sehen konnte.

Vorstehende Abrechnung macht wohl zur genüge klar, auf wie unsicheren Füßen zumeist die mit so großer Bestimmtheit vorgetragenen Urteile des Rezensenten stehen. In der schwierigsten stilkritischen Urteilsbildung, einen Meister in verschiedenen Entwicklungsphasen zu erkennen, fehlt es ihm bei guter Kenntnis noch an sicherer Schulung des Blickes. Wo er Zusammenhänge sieht, bleibt er öfters die Begründung schuldig. Andere Ausführungen vermögen trotz ihres Wortreichtums nicht zu überzeugen. Immer ist er mehr geneigt, Unterschiede zu sehen und »übermäßig herauszustreichen«. Er scheint oft ganz zu vergessen, daß es ebensosehr Sache der wissenschaftlichen Kritik ist, den Gewinn fremder Forschung zu buchen. Man gewinnt den Eindruck, daß es ihm vor allem darum zu tun war, freie Bahn zu schaffen, läßt er doch auch keinen Zweifel daran, daß seine Anschauungen über die Entwicklung des Trecento von denen seiner Vorgänger wesentlich abweichen. Sätze wie »die Mitte des Trecento ist nicht eine Zeit tobenden künstlerischen Kampfes gewesen«, — »sondern eine Periode langsamen Überganges« (zu dem Stile des Spinello Aretino) erwecken freilich von vornherein nicht allzuviel Vertrauen. Das Trecento macht keine Ausnahme von dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsgesetz, nach dem der allgemeine Fortschritt jederzeit das Ergebnis des Ausgleichs nebeneinander hergehender verschiedener Richtungen ist, in denen einzelne Individuen die Führung haben. Daß die Gegensätze weniger scharfe waren als im 15. Jahrhundert, wird niemand leugnen. Für den Rezensenten aber »liegt die Entwicklung höchst klar vor unseren Augen als das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt langsame, aber unaufhaltsame

Vorwärtsschreiten auf dem Wege der realistischen Auflösung altüberlieferter Formen«. Ich meine, man sollte eher von Umbildung und von der Schöpfung neuer Formen sprechen. Wenn R. uns eines anderen belehren kann, hätte er jedenfalls besser getan, gleich mit seinem synthetischen Aufbau hervorzutreten und sich mit entgegenstehenden Anschauungen in gründlicher Analyse der Denkmäler auseinanderzusetzen. Auch muß er nicht zuerst die Wahrheit entdeckt zu haben glauben, »daß sich im Trecento immer mehr das Gefühl für die räumliche Tiefe im Bilde — belebt« und »als die Grundkraft des künstlerischen Fortschritts bewährt«. Wenn er aus dem, was andere Forscher seit Schmarsow im einzelnen darüber gesagt haben, diesen Grundgedanken noch nicht herausgelesen hat, so hätte er ihn doch zum mindesten in der vortrefflichen Abhandlung des leider allzu früh dahingegangenen W. Kallab über die Toskanische Landschaftsmalerei klar ausgesprochen gefunden. Sobald R. dargelegt haben wird, wie er die Stadien dieser Entwicklung versteht, wird sich auch über seine Auffassung der einzelnen Künstler weiter reden lassen, — früher nicht. Er wird an mir einen aufmerksamen Leser finden. Dann werden wir auch ermessen können, ob er »unsere Erkenntnis der primitiven Italiener wesentlich erweitert« oder »vertieft« haben wird, und ob er uns so viel zu bringen hatte, »was als ein bleibender Besitz der Wissenschaft angesehen werden kann«. Wer selbst die Kritik noch nicht bestanden hat, darf sich am wenigsten das Recht anmaßen, mit solchen Worten über die Bemühungen anderer abzusprechen.

Das Schlußwort muß sich billigerweise an eine andere Stelle richten. Die Urteile des Rezensenten beanspruchen durch das Organ, in dem sie veröffentlicht wurden, eine größere Bedeutung, als ihnen an sich zukommen würde. Das ist ein Hauptgrund, weswegen ich mich so eingehend mit ihnen auseinandergesetzt habe. So kann ich nicht umhin, dem Befremden darüber Ausdruck zu geben, daß von einer Seite, die erklärtermaßen die Hebung der wissenschaftlichen Kritik verfolgt, zur Berichterstattung über ein der Klärung noch so sehr bedürftiges Gebiet ein Rezensent zugelassen wurde, der sich auf diesem Gebiet noch nicht durch eine positive Leistung ausgewiesen hat. Wo so strenges Gericht gehalten wird, wie in den kunstgeschichtlichen Anzeigen, darf die sachliche Begründung der Urteile nicht so viel zu wünschen übrig lassen.

Berlin. *O. Wulff.*

Bemerkung. — Um jeder Mißdeutung vorzubeugen, erkläre ich, daß diese Entgegnung ganz aus eigner Initiative erfolgt und daß ich die Verantwortung für dieselhe allein trage.

E. Waldmann. Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 68. Mit 15 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1906. VIII u. 70 S. Mk. 6.—.

Der Verfasser, ein Schüler R. Vischers, betrachtet Dürers Kompositionen einseitig auf das Formale hin, er sieht ganz ab von den Forderungen des Inhalts, von der inhaltlichen Auffassung. Die Beobachtungsweise, der jedenfalls Konsequenz und Sicherheit nachzurühmen ist, deren Ergebnisse übersichtlich und in klarer Sprache vorgetragen werden, wird vielen Lesern ungewohnt sein. Und mancher Kritiker wird zu der Ansicht neigen, antike Vasenbilder oder auch Raphaelsche Kompositionen wären eher ein Feld für solche nachrechnende und nachmessende Bemühung als Dürersche Holzschnitte. Heinrich Brunn hat die Sixtinische Madonna mit Zirkel und Lineal erfolgreich analysiert. Ich glaube, daß W. mit seinen feinen Beobachtungen manchen Skeptiker, den der Titel des Heftes ungeduldig gemacht hat, für sich gewinnen wird. Das Thema wird eng begrenzt dadurch, daß der Verfasser nur die früheren Werke Dürers, außer den Holzschnittfolgen namentlich die »grüne Passion«, berücksichtigt und dadurch, daß er ausschließlich auf die langen geradlinigen Gegenstände, wie Stöcke, Stangen oder Waffen achtet und ihre ästhetische Funktion zu erkennen sucht. Das Ergebnis wird aus vielen Beobachtungen gewonnen. Dürer hat mit wachsender Sicherheit die großen, starren, toten Linien verwendet zur Gliederung der Figurengruppen, zur Betonung der Richtung, zur Leitung des Blickes nach wichtigen Punkten, zur Vertiefung des Raumes. Durch vergleichende Betrachtung älterer Kompositionen, wie der Kupferstiche Schongauers und durch das Nebeneinanderstellen der Dürerschen Entwürfe und der endgültigen Fassungen wird der Eindruck verstärkt, daß der Meister das angedeutete Mittel kunstvoller Komposition immer wirkungsvoller verwendete. Ob mit Bewußtsein — —: der Verfasser scheint mir im Recht zu sein, wenn er diese Frage, als nicht wesentlich zur Sache gehörig, beiseite läßt.

Friedländer.

Notiz.

Herr Jaro Springer hat im letzten Heft des Repertoriums meine Arbeit über »die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen« besprochen und es mir zum Vorwurf gemacht, daß ich keine Manuskripte anderer Sammlungen zur näheren Bestimmung und Charakterisierung herangezogen, sowie die von mir aufgeführten Werke nicht in eine Gruppe von Arbeiten desselben Meisters oder doch derselben Schule in anderen Sammlungen eingefügt habe.

Herr Springer scheint das Vorwort meiner Arbeit nur ganz flüchtig gelesen zu haben. Ich habe deutlich betont, daß diese meine Arbeit nur den Zweck hatte, die Malereien der kunstwissenschaftlichen Forschung zugängig zu machen. Weitere Sätze lauten: »Es handelt sich demnach hier vorerst um ein chronologisch geordnetes, beschreibendes Verzeichnis des Vorhandenen, als einen Beitrag zur Inventarisation der Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen.« »Eine kunstgeschichtliche Würdigung der Malereien, die Stellung der einzelnen Werke zur allgemeinen Geschichte der Kunst ihrer Zeit, muß einer besonderen Arbeit vorbehalten werden.«

Meine Arbeit ähnelt also der, welche über die Bibliothek des Prager Domschatzes existiert.

Woher will Herr Springer wissen, welche Vorarbeiten ich zu dieser weiteren Arbeit bereits gemacht habe? Daß die von Wickhoff herausgegebenen ersten vorzüglichen Handschrifteninventare Österreichs gleichzeitig mit meiner Arbeit erschienen sind, so daß ich nur noch im Vorwort darauf Bezug nehmen konnte, darüber hätte sich Herr Springer leicht informieren können, ehe er seine abfällige Äußerung drucken ließ.

Florenz, den 29. August 1906.

Prof. Dr. Robert Bruck.

Antwort.

Herr Professor Bruck hat die wohlwollende Tendenz meiner Besprechung seines Buches leider nicht erkannt. Ich habe absichtlich vermieden, auf die vielen schweren Irrtümer in der Datierung besonders der mittelalterlichen Handschriften aufmerksam zu machen. Nach Kenntnisnahme der vorstehenden Notiz kann ich meine rücksichtsvolle Zurückhaltung nur sehr lebhaft bedauern. Auf die Frage, was ich von seinen Vorarbeiten wisse, kann ich Herrn Professor Bruck nur bestätigen, daß ich davon nichts weiß, ich habe aber auch in seinem Buche von vorausgegangenen Studien kaum etwas entdecken können. Herr Professor Bruck rühmt sein Buch als ein chronologisches Verzeichnis, nun ist aber die Chronologie bei allen wichtigen Stücken falsch. Da bleibt doch eigentlich sehr wenig übrig, zumal die gegebenen Beschreibungen unbrauchbar sind. Ich kann die Rezension leider nicht noch einmal schreiben, jetzt aber ohne Rücksicht und Wohlwollen. Ich begnüge mich aus der langen Liste der Irrtümer nachträglich nur ein freilich besonders übles Beispiel anzuführen. Eine Caesar-Handschrift der Dresdner Bibliothek (Nr. 57, Seite 171) wird so datiert: Italienisch. I. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Daß die Jahrhundertzahl kein Druckfehler ist, geht daraus hervor, daß die Handschrift im Register Seite 441 und 459 ebenfalls unter die Manuskripte des 14. Jahrh. eingereiht wurde. Nun, diese Handschrift gehört dem 15. Jahrh. an, und zwar ist es nach Schrift und Bild ganz vorgeschrittenes 15. Jahrh. Herr Professor Bruck irrt also um die Kleinigkeit von 100 Jahren.

Jaro Springer.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Beissel S. J., Stephan. Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Mit 91 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 6.50.

Bogner, H. Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Die Meisterbilder von Rembrandt. Weichers Kunstbücher Nr. 3. Leipzig. Wilhelm Weicher. M. 0.80.

Duret, Theodore. Les Peintres impressionistes, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Paris. H. Floury.

Escher, Konrad. Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Hach, Otto. Rembrandt. Des Künstlers Leben und Schaffen. Leipzig. Wilhelm Weicher. M. 0.80.

Helbig, Jules. L'art Mosan depuis l'introduction du Christianisme jusqu'à la fin du XVIII. siècle. Publié, conformément au désir de l'auteur par les soins de Joseph Brassinne. Tome I Des origines à la fin du XV siècle. Bruxelles. G. van Oest & Cie.

Hildebrandt, Edmund. Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur Deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Mit 17 Abb. auf 10 Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 8.

Jacobi, Bruno. Rembrandt. Ein Verzeichnis der durch Photographie und Kunstdruck reproduzierten Arbeiten des Meisters. Berlin. Ges. zur Verbr. klassischer Kunst, G. m. b. H. M. 0.60.

Kilényi, Hugo von. Ein wiedergefundenes Bild des Tizian. Budapest. Buchdruckerei A.-G. Pallas.

Kozicki, Władisław. Hl. Sebastian. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte Italiens. (Polnisch.) Krakau. »Przeglad Polski«.

Lehfeldt, P., und G. Voss. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXXII. Herzogtum Sachsen-Koburg und Gotha. Mit 42 Tafeln und 84 Abb. im Text. Jena. Gustav Fischer.

Neal, T. Rembrandt e l'arte del suo tempo. Colla riproduzione di un quadro di Rembrandt finora inedito e sconosciuto. Firenze. Bernardo Seeber.

Schmerber, Hugo. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Siebert, Margarete. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Sybel, Ludwig von. Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. I. Einleitung. Katakomben. Mit 4 Farbtafeln und 55 Textbildern. Marburg. N. G. Elwert. M. 10.

Vasari, Giorgio. Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau. VI. Band. Die Florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Übersetzt von G. Gronau. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.50.

Willich, Hans. Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abb. im Text und 22 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.